J. REIS GOMES
O
THEATRO
E
O ACTOR
LISBOA
LIVRARIA EDITORA
VIUVA TAVARES CARDOSO
5-LARGO DE CAMÕES-6
L.D. 26.º
Pereira

O Theatro e o Actor

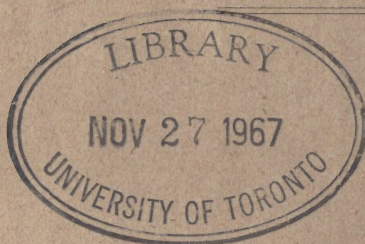
ILLUSTRAÇÕES

J. REIS GOMES

O Theatro e o Actor

(ESBOÇO PHILOSOPHICO DA ARTE DE REPRESENTAR)

2.ª EDIÇÃO

LISBOA
Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso
5—Largo de Camões—6
1906

RAZÕES DO LIVRO

Deverá parecer extranho a quem nos lêr, este facto singular d'intrometter-se em questões profissionaes, quem não tem para defesa da ousadia o escudo só permittido aos technicos ou aos criticos e philosophos d'arte.

Desculpar-nos-ha, no emtanto, aos olhos menos severos, o desinteresse das intenções que nos trouxeram até aqui?

Consagra-se ao theatro. nos ultimos tempos, lá por fóra, uma desvelada attenção: escrevem-se livros sobre o assumpto, inqueritos em revistas, artigos pelos jornaes . . .

Em Portugal accentua-se, similarmente, o gosto pela arte dramatica ainda que sob

differente fórma: nos ultimos annos teem-nos visitado as maiores celebridades da scena franceza e italiana, affluindo o publico em massa a admirar os seus trabalhos. A corrente geral como o gosto culto estão, mesmo entre nós, indubitavelmente orientados para este processo d'arte.

Mas é pouco ficarmos por aqui, esperando pelas manifestações d'um theatro extranho, sorvendo, como delicia para nós inattingivel, as impressões d'arte que nos dão os seus artistas. Precisâmos bem cuidar do nosso, aproveitando este ardor das multidões que, ao escassear-lhes o objecto do seu apreço, rapido, derivam para os colyseus, trocando a futilidade do espectaculo pela grande commodidade que lá disfructam.

Pensemos, pois, em formar bons comediantes, aproveitando as aptidões naturaes que porventutam surjam, educando-as e desenvolvendo-as por meio d'uma conveniente instrucção geral e uma solida educação, especial, para o theatro.

Para isso - e n'essa intenção escrevemos estas paginas — torna-se ainda necessario animar os candidatos ao tablado pela elevação da arte que intentam professar, desfazendo antigos e inda existentes preconceitos, attrahindo ao palco gente educada e de principios, intelligente e com cultura, quali-

dades tão necessarias á interpretação da alta comedia, e ao moderno reportorio d'analyse.

A França, — bem ao contrario da Inglaterra, n'este ponto, á frente dos demais paizes pela consideração dispensada aos seus actores — conserva ainda um resto de preconceito que as concessões da Legião d'Honra aos comediantes celebres já mostram ir-se, pouco a pouco, desfazendo. Não deixam, comtudo, alguns dos seus criticos e litteratos de fazer d'estes artistas uma classe quasi áparte, classe que soffreu ha annos, pela penna de Mirbeau, aggravos bem injustos e crueis.

O facto passou, com alguns protestos, sem no emtanto se apagar um tal ou qual desdem pelas applicações de "crepe„ e *cold-creams* e pelos farrapos que a verdade artistica por vezes vem vestir a essa plasta singularmente sensivel e intelligente que constitue os seus interpretes.

Taes futilidades não obrigam a mais resposta, é certo, do que a que lhes dá Coquelin no seu volume "L'Art et le Comedien„; mas ácêrca do valor intrinseco da obra do actor, aqui e alli deprimida (*) — sem o fun-

(*) Ainda ha poucos mezes, Henri Bataille feria essa nota depreciativa do talento do actor, n'uma resposta ao inquerito feito pela "Femina„ a proposito da peça *Fréres Jolidan* de Michel Corday.

damento d'uma razão seria e philosophica. — pensâmos não ser de todo o ponto descabida a doutrina que se contém nos dois capitulos d'este livro "A intelligencia e os dotes physicos„ e "O comediante é um artista?„, nos quaes expômos, fundados no que julgamos melhor logica, o nosso modesto e desinteressado modo de comprehender o mesmo assumpto.

No capitulo que intitulámos "Paradoxo de Diderot„ referimo-nos, mais particularmente, á interpretação dada por Coquelin a esse ennunciado; julgámol-a digna de reparo, não só pela natureza dos principios que ella encerra, mas ainda porque a explanação parte d'um nome tão illustre no theatro, que muito deve pesar, por certo, no espirito de quem lê, e mais: de quem estuda.

Bem que alguns actores adoptem processo identico ao d'este artista nas repetições da mesma creação, julgando, comtudo, indispensavel a intervenção da sensibilidade no estudo do papel, Coquelin, talvez um pouco pelo encanto de ser paradoxal, vae mais adiante e nega, em absoluto, a interferencia d'essa faculdade na elaboração da obra scenica, o que vem collocal-a, manifestamente, fóra do campo reservado a todo o producto artistico.

Aos primeiros, faremos d'aqui umas observações ligeiras, visto que a doutrina vae exposta com algum desenvolvimento no seu capitulo especial.

Preconisando ao actor todo o estudo, inda o mais minucioso, para a factura interna e exterior do personagem, convém fazer notar que o comediante não é uma machina a reproduzir um *cliché* constantemente egual ao que foi, primeiro, mais ou menos laboriosamente obtido. A *creação* repete-se não por um processo industrial, mas pelo jogo das faculdades e dotes do artista; e ha *nuances* psychicas a que correspondem subtilezas de gesto e inflexão, que, embora no espirito perfeitamente definidas, se não podem obter mechanicamente, só com o auxilio da memoria, — que para as palavras se faz ajudar do ponto, — sem a intervenção da sensibilidade e faculdade imaginativa.

Um pintor que acabasse de executar um quadro não poderia fazer d'elle uma copia perfeitamente exacta, no sentido rigoroso da palavra, embora os recursos materiaes da pintura sejam inteiramente diversos dos da arte de representar.

Apesar de, á vontade, as manusear sobre a paleta, ser-lhe-hia impossivel encontrar, justo, as mesmas tonalidades, e o proprio desenho se resentiria se o artista não recor-

resse a um processo mechanico para a sua reproducção.

Ora a arte dramatica emprega, em vez da vista que fixa o modelo, a memoria e a imaginação; e, occupando-se, além do caracter plastico da figura, de toda a sua psychologia, precisa empenhar, mesmo nas repetições, faculdades que estão fóra das empregadas pelas artes do desenho.

Mas não vamos por ora mais adeante. Basta-nos considerar que é a imaginação o fundo onde se retrata a figura, para logo vermos a impossibilidade de dar sobre tão inconsistente téla uma fixação inalteravel.

Como a imaginação differe da pedra-lithographica ou da placa reproductora d'uma agua-forte! ....

O processo por que o phenomeno se realisa sem prejuizo da consciencia do actor, que deve ficar livre, e sem intromissão na factura, do proprio *eu*, que deve ficar occulto, é um dos pontos que procuramos aqui explicar e que faz tambem parte do capitulo indicado.

"A expressão encontrada deve ficar, d'uma vez para sempre: ao comediante compete arranjar-se por forma a sempre achal-a, identica, quando, e seja onde fôr que a deseje." (*L'Art du Comedien*, de Coquelin Ainé.)

Tal maneira de repetir o papel é a nega-

ção do aperfeiçoamento do trabalho do artista.

O actor deve repetir machinalmente a concepção da *prémière*, proseguindo, indefinidamente, como uma reproducção do mesmo molde. Arranje-se de maneira a não esquecer nenhuma quantidade de gesto, nenhum infinitessimo da inflexão que d'essa vez considerou bôa: eis o conselho.

Esta doutrina, até certo ponto, adoptada nos conservatorios e destinada a formar artistas pelo estudo, oppostamente ao criterio lastimavel dos que sómente se fiam da intuição, offerece, aqui, um caracter particularmente absoluto, insustentavel e inconveniente.

Mas fosse a pratica possivel. O processo que obrigando o actor a cingir-se ao personagem concebido lhe deixa a liberdade de vêr, durante as representações, uma nova linha psychica, um effeito mais brilhante ou mais exacto, permittindo aperfeiçoar a *creação*, não pode ser inferior ao que lhe tolhe tal faculdade obrigando o artista a fazer menos do que pode, a ficar áquem do que já sabe, privando-o de engrandecer a sua obra, e, ao publico, de apreciar um trabalho superior.

Talma, o grande mestre, muito caro a Coquelin, aperfeiçoava constantemente as suas creações; discutia-as, comsigo, no seu

fôro intimo, e, no *foyer* do theatro, com os artistas e litteratos da sua intimidade.

Se o poeta e o romancista podem n'uma nova edição, voluntaria, corrigir a sua obra. porque ha de o comediante, que é obrigado a repetir o seu trabalho, desaproveitar-se d'essas occasiões, deixar de melhoral-o, de o tornar mais justo ou mais perfeito?

Ha até quem considere degradante para o actor o empenhar a sensibilidade no seu trabalho.

A venda do sentimento a tantos reis por noite é vista por alguns actores como um acto ignobil, sendo este preconceito que os leva, em grande parte, a affirmar e a defender a frieza dos seus processos.

Mas, por Deus, toda a obra d'arte está subjeita, então, pela sua natureza propria a essa vergonha inevitavel! . . .

É o coração d'Hugo, Dante, Schiller e Camões que se vende pelas montras dos livreiros; é a alma de Gounod, Verdi e Meyerbeer que comprâmos com o nosso *fauteuil* d'ópera lyrica.

E, similarmente, nas industrias e sciencias, é o espirito d'Edison, os seus desesperos e as suas alegrias que procuramos nos armazens de gramophones, é o genio de

Newton e de Kepler que se obtem pelo preço d'um livro de astronomia.

Futil, bem futil preconceito. Como pode ser vergonha e deshonra para um artista o que é honra e é gloria para outros?

Ainda que o natural no theatro seja objecto d'um capitulo d'este livro, não será falha de proposito a referencia que n'este lugar introduzimos.

A sinceridade no actor, — veremos a insistencia d'esta ideia em todo o decurso d'estas paginas — não está em reproduzir os sentimentos do papel como se foram seus, mas sim em manifestal-os como se elle fôsse o personagem.

Este phenomeno d'adaptação é que reduz á mediocridade os comediantes embora de dicção escrupulosa mas de sensibilidade e imaginação deficientes.

Em regra, os nossas actores do primeiro periodo romantico, e alguns do segundo, a que ao deante nos referimos, e que seriam, hoje, insupportaveis pelo publico de gosto culto, — ou por falta de faculdades, ou por negligencia no estudo interno das figuras, enfermavam d'esse mal, tomando para si, como se fossem proprias, as paixões do seu papel, ao mesmo tempo que se serviam d'um estylo scenico abusivo pelo gesto e pela voz,

dentro do drama, e d'exaggero grotesco e chocarreiro quando posto ao serviço do genero comico.

Aqui se deve abrir, comtudo, o logar para uma excepção.

Um artista nosso, ao tempo em plena florescencia, passou muito além da sua epocha, introduzindo processos inteiramente novos na comedia, d'um realismo deveras surprehendente: foi o grande actor Taborda, reliquia a que se pode prestar culto sem ferir as susceptibilidades que quizemos respeitar, não fazendo referencia critica a nenhum artista portuguez dos conservados sobre a scena.

Nas paginas que vão lêr-se, escriptas sem a preoccupação de definitivo n'um assumpto tão complexo e a que, como profissionaes, somos extranhos, se apresentâmos, n'alguns pontos, um modo de vêr mais pessoal, procurámos sempre apoial-o em auctoridades ou em factos; nos outros, seguimos o que nos pareceu mais logico ou de mais seguro eclectismo, em tudo, attenta a ideia de dar ao Palco o lugar que lhe compete, e de precisar melhor a situação do actor perante a arte.

Este obscuro trabalho dedica-se, em especial, aos novos do theatro e aos alumnos

do curso d'Arte Dramatica do nosso Conservatorio. Não vão encontrar por certo aqui as regras e os conselhos uteis que só devem receber dos professores e dos compendios e manuaes da sua arte. Desejariamos, comtudo, que encontrassem n'estas paginas incentivo para o trabalho e para o constante aperfeiçoamento da sua brilhante e tão util profissão.

É com sinceridade que exigimos do comediante, além dos dotes que constituem a vocação para a scena, uma intelligencia viva e cultivada; e é com profunda convicção que defendemos a these de que o comediante é um artista.

Podessem as nossas palavras chamar ao theatro algum verdadeiro talento d'elle arredado por preconceito proprio ou social, ou conseguissem ellas estimular o amor de classe dos que já se acham orientados para esta carreira, fazendo-os trabalhar com fé, confiados na nobreza da sua missão profundamente educadora, e teriamos attingido o fim a que desinteressadamente nos propuzemos...

A NATUREZA NO THEATRO

I

O theatro, tal como hoje o admittimos e comprehendemos, é, de todas as fórmas e processos d'arte, o que mais exacta e cabalmente satisfaz, não só ás aspirações dos esthetas puros, que amam exclusivamente a arte pela forma, mas ainda ás exigencias dos moralistas e doutrinarios que pretendem a propaganda da ideia pela arte.

Um rapido bosquejo sobre o alcance emotivo e d'interpretação dos principaes generos estheticos, bastar-nos-ha, talvez, para chegarmos à demonstração da these que affirmâmos.

É o que vamos fazer, sem nos referirmos, claro, a cada arte como technica especial, nem descermos á analyse miuda das delicadas bellezas privativas

de cada uma; o nosso fim é encaral-as sob o aspecto da mais justa e completa representação da natureza, representação que para alcancar o moderno objectivo de toda a arte, deve satisfazer, antes de tudo, ao fim duplo da selecção e da Verdade.

Principiaremos pela pintura, com certeza a mais fecunda entre todas as artes plasticas.

A composição pictural, seja ella a mais empolgante e elevada pela concepção, ou a mais perfeita pela qualidade da factura, tem sempre os seus horisontes restringidos á *pose* d'um unico momento psychico, historico ou panoramico; póde ser impeccavel o desenho, surprehendente o claro-escuro, flagrante a côr, escrupulosos os detalhes, palpitar a vida sobre a téla; mais do que isso: pode ser uma transfiguração sublime, ou um requinte de realismo: o quadro será sempre um instante, fixado embora por uma eternidade; um trecho de paizagem, ou um traço de caracter, uma allegoria ousada, uma ideia mystica ou fundamente tocante, mas sempre um pensamento isolado, incompleto, truncado.

Podem as expressões ser assombrosas de verdade: mas as bôccas que se abrem, hiantes, n'um rugido, não teem voz; os braços que se estendem n'uma ameaça ou n'uma prece, ahi ficarão para sempre, inertes, catalepticos.

E, sob este ponto de vista, o marmore ou o bronze não vão mais longe do que a téla, o fresco, ou o pastel.

Se a esculptura póde dar, em toda a sua pujança,

o vulto e o relêvo exacto das formas da natureza; se a figura esculpida ou modelada expõe certas linhas e contornos que a arte pictural, em composição analoga, não nos faria advinhar, por maior que fosse o *tour-de-force* da perspectiva e contrastes da sombra e luz; á estatua, seja ella energica, ideal ou arrojada, falta-lhe o *quid* incisivo que só a côr dá á figura, a côr, que é a seiva, o sangue, a vida de toda a natureza. E, no emtanto, o que a esculptura inspira de pathetico, achata-se e banalisa-se, se a tinta vem tonalisar-lhe a superficie.

Mas, ambos, a palheta e o cinzel, fontes inexgotaveis do Bello de todas as edades, nada marcam, nada fixam além d'uma compostura inalteravel d'esse instantaneo, que é por vezes um assombro, mas que não deixará nunca de ser um infinitamente pequeno no tempo e no espaço.

Inda nas composições mais bellas de *natureza viva*, em que a critica distingue e aponta o *movimento*, esta extraordinaria qualidade de factura sómente se descobre, por um esforço e uma suggestão do nosso espirito, na relação estabelecida entre a attitude do conjuncto, ou da figura, e aspecto identico já por nós observado em plena natureza, como causa ou consequencia do effeito dynamico que a arte quiz marcar.

Esta belleza, é, evidentemente, relativa, e só mede o esforço technico do artista na lucta com a escassez dos meios de que dispõem todas as artes do desenho.

Passaremos ainda mais de largo, se é possivel, sobre a architectura, n'esta resenha que vamos a fazer. De facto, esta arte tem um objecto tão restricto e tão determinado, que a emoção produzida é muito particular e limitada em seu alcance.

A harmonia e a grandiosidade constituem a parte mais empolgante de todo o seu fundo esthetico.

E pódem realmente as suas bellezas, sem duvida incontestadas, extasiar-nos pelo seu arrojo ou magnificencia, impressionar-nos pela sua elegancia ou riqueza ornamental, lembrar-nos, pelo seu estylo, uma civilisação ou uma epocha; mas breve—perdôem-nos o que n'este conceito possa haver de pessoal—o sentimento esfria pela altiva algidez das columnas e architraves, pelo severo mutismo d'essas linhas que a geometria, a mechanica e o capricho, a um tempo, coordenam.

Passadas assim de fugida as principaes artes plasticas, no inventario a que estamos procedendo, um novo factor esthetico surge agora ao nosso espirito, notavel sobretudo pela sua maneira de actuar na nossa sensibilidade: é a musica.

No campo extreme da emoção é esta arte, podemos affirmal-o, a que maior imperio exerce sobre toda a humanidade. Ella tem sido, e porventura será sempre, a dominadora do sentimento mais ou menos cégo dos povos, quer elles sejam cultos ou barbaros. Absoluta e caprichosa, umas vezes nos traz á alma a consolação e a alegria, outras nos arrasta insidiosamente para os abysmos do deses-

pero e da paixão. É certo; e ninguem ousará negar a esta arte extranhamente sublime, a que devemos talvez os instantes mais gratos da nossa vida, esse dom inegualavel de subtrahir-nos ao proprio *eu*, para embriagar-nos n'uma deliciosa amargura, que é o proprio anesthesico das nossas dôres, ou de levar-nos, n'um extasi até essas regiões entre luminosas e veladas onde o Amor domina o Pensamento, e as fórmas se realisam e desfazem como uma nebulosa vaga e imponderavel.

Mas, philosophicamente, poderà a musica, como muitos querem, agrupar-se com as bellas-artes por quaesquer affinidades mais ou menos intimas dos meios d'interpretação da Natureza, e ser, sob este ponto de vista exclusivo, com ellas comparavel?

Em absoluto, não.

A interpretação da Natureza pertence exclusivamente às artes imitativas, e a musica não deve, d'uma forma geral, ser considerada n'este grupo.

Ha, realmente, entre a nota e o grito, uma tal analogia, que alguns compositores teem emprehendido, fundados n'essa relação, crear uma musica *descriptiva*, musica que nasceu na Allemanha com Gluck, e de que Wagner foi talvez o fundador definitivo, e, ao mesmo tempo, o intransigente campeão.

Comtudo, nem o proprio maestro de Bayreuth manifestou em nenhum dos seus escriptos a ideia de fazer da musica uma manifestação material ou psychica da natureza,—pois o seu objectivo foi obter uma união mais intima entre esta arte e a poesia,

—nem essa arte auditiva contém, em si propria, elementos para pintar ao espirito todas as paizagens ou descrever todos os sentimentos, como alguns wagnerianos, exaggeradamente, querem.

A musica tem, sem duvida, um proeminente lugar no vasto campo das manifestações da esthetica e do sentimento; mas, como a architectura. embora mais expressiva do que esta, deve estar fóra das exigencias dos que n'ella querem vêr, sob o aspecto *descriptivo*, uma rival da poesia.

Suggere, é certo, na imaginação dos seus *eleitos*, fórmas mais ou menos completas, mesmo quadros plasticos, que se agrupam, se dissolvem e succedem, acompanhando as modulações da melodia, movendo-se no phantastico scenario que a harmonia vae compondo e vae creando, perdida já para o entendimento a noção de toda a acustica; mas essas figuras são, como no sonho, d'uma visão intima e confusa; teem, extranhamente exaggerados, os contornos, e o seu colorido é uma iriação caprichosa e insensata. Eminentemente subjectiva, ella não traduz egualmente para todos os que a sentem, os varios detalhes do pensamento que a gerou. Interpretando sentimentos, só nos suggere e descreve affectos topicos, deixando as emoções intermediarias incomprehendidas por falta de nitidez.

Indiscutivelmente, a musica empunha, entre todas as artes, o sceptro da emotividade e do prazer sensitivo; mas será demasiada exigencia, repetimos, pretender impôr-lhe o caracter,—avêsso á sua essencia—d'arte imitativa.

Não é este, já, o caso da poesia. Dizemol-o, incidentalmente, reservando para o lugar proprio umas restantes reflexões.

Aqui, a Verdade passa tambem no cadinho da nossa imaginação, afim de sublimar-se tomar vulto e fórma plastica; antes da ideia chegar ao nosso espirito, e ahi assimilar-se, tem a fórma d'impressionar os centros sensoriaes. Mas, differentemente da musica, a linguagem da poesia é a convenção, constante para o mesmo povo, da sua lingua patria.

Os sons, n'este caso, representam ideias e noções definidas; e, conforme a sua escolha e fórma d'agrupamento, quer como termos, quer como vocabulos, assim excitam mais ou menos vivamente a nossa sensibilidade; esta, desperta a imagem da Verdade, avolumada e colorida, na nossa imaginativa, onde o entendimento, por ultimo, a observa, a estuda e analysa. A poesia transforma a Verdade em sentimento, mas esta chega-nos ao espirito com toda a nitidez e exactidão de proporções.

Voltemos ainda, n'um momento, á arte musical: occorre-nos indicar que se esta arte merece ser qualificada de sublime, quando considerada isoladamente e debaixo do ponto de vista do seu caracter privativo, ella attinge no canto lyrico, ainda como agente emotivo, um grau de superioridade verdadeiramente indisputavel.

Na opera, a ideia, vestida já pela poesia, torna a receber da musica um colorido particularmente avelludado, que só a gamma acustica possue—mais acariciador ainda quando servido pelo timbre e infle-

xões da voz humana,—e è assim, reduzida a excitação passional, que ella é então assimilada sem nenhuma especie d'esforço ou labor mental.

Alguem extranhará, por descabidas, estas considerações ácerca d'um genero esthetico que tem a consagração universal; mas é o mesmo amor, o mesmo apreço por esta arte encantadora que nos trouxe n'estas reflexões até aqui.

Sim; porque é preciso notar o aspecto sob o qual encarâmos, n'este lugar, a musica; é enorme, bem sabemos, o numero dos seus admiradores, mas é certo tambem que a maior parte a considera como uma maravilhosa combinação acustica, destinada a só lisonjear o orgão auditivo; e, ao ouvil-a, param, é certo, embevecidos, mas como a aranha escutando encantada o violino de Beethoven. Nós, porém, senão lhe attribuimos faculdades que estão longe do seu fundo essencial, considerâmol-a comtudo como um precioso auxiliar, um poderoso instrumento que ao serviço do drama, e em geral, da poesia, torna a ideia luminosa e transparente, facilitando-lhe enormemente a comprehensão.

A musica não guarda, por mais *descriptiva* que seja, as proporções á Verdade, nem a traduz nitidamente; mas, marque-lhe a poesia os contornos a que tenha de cingir-se, e logo se manifestará o seu poder, pelo volume do relêvo, delicadeza das *nuances*, e pelo contraste e vigor do claro-escuro.

Já alludimos atraz á poesia, mas ainda vamos

fazer umas ligeiras considerações ácerca das bellas-lettras em geral.

Sendo a palavra a materia prima das artes que esta designação comprehende, e, havendo, como ha, correspondencia perfeita entre a locução e a ideia, é certo que as bellas-lettras podem tratar os seus themas não só com todo o escrupulo, justeza e côr, mas ainda dar-lhe o maior desenvolvimento de que a acção careça; e, assim, devem ficar satisfeitas as condições impostas pela philosophia e pela esthetica a toda e qualquer composição. Simplesmente, a visão das cousas é-nos dada nos diversos generos litterarios, indirectamente, por intermedio e esforço das faculdades mentaes; todos os phenomenos ou aspectos synchronos da natureza, que nós, em pessoa, poderiamos n'um instante julgar por todos os nossos sentidos, chegam ao nosso espirito, por mais sublimemente descriptos, lenta e progressivamente, obrigando a memoria á fixação dos detalhes, unico meio d'obter ao fim de um certo tempo a composição total do quadro; e é depois d'esta elaboração indispensavel, que elle fica prompto a ser observado pelo prisma, mais ou menos transparente, e mais ou menos refrangivel, da nossa imaginação.

O effeito pittoresco do conjunto, n'um unico relance, essa agradavel surpreza da primeira vista, falha por completo, força é dizel-o, em todos os generos litterarios.

Só no theatro, pela natureza intima dos seus

processos, a Verdade artistica nos surge sob a apparencia da realidade mais legitima.

Realidade que já tem por vezes motivado entre publicos mais sensiveis, por ingenuos, scenas de furor e indignação, contra os personagens, sobre o palco, e na rua, após a récita, sob a fórma tragicomica de embuscadas aos actores. (*)

O theatro é a unica fórma d'arte que resolve todas as questões propostas pela esthetica, a que melhor representa a Vida nos seus detalhes mais complexos, e desenvolve, com maior clareza e precisão, os varios themas que a psychologia, as sciencias sociaes, e ainda, modernamente, a pathologia, vão apresentando, com mais ou menos criterio, á concepção artistica.

Sobre o tablado, a acção toma vulto e especial interesse, impondo-se ao publico, sem esforço, tornando-se accessiveis, até a espiritos menos doutos, especiòsas feições do sentimento e transcendentes theses scientificas. Por isso é o theatro a fórma d'arte popular por excellencia: as suas impressões são directas, immediatas, dando ao vivo todos os effeitos, materialisando todos os factos.

As bellas-lettras e as bellas-artes, aqui veem prestar o seu concurso, prestigioso e util, dando ao theatro, como artes collaboradoras, ou accessorias, os seus fructos mais escolhidos e mais bellos. A

(*) Quando Mr. Prévost representava na Porte Saint-Martin, o papel d'Hudson Lowe era sempre obrigado a fazer-se acompanhar á sahida. Aconteceu o mesmo, algumas vezes, ao nosso actor Gil, após a interpretação de certo papel de tyranno, no theatro do Principe Real.

electricidade, a optica, a mechanica, a maior parte das sciencias applicadas, veem tambem, congregadas n'uma intima communhão de forças, cooperar activa e proficuamente n'esse escrupulo d'illusão, n'esse empolgante brilhantismo que é apanagio da arte theatral.

Rainha, á qual servem de auxiliares os demais factores artisticos e industriaes, a arte do theatro, eleva-se acima de todos elles, porque é a imagem viva da Naturez', é a propria Vida, de que as outras são mais ou menos perfeita imitação.

Ella serve-se como as bellas lettras, na verdade, da linguagem articulada. Mas que funda distancia entre o termo alli escripto, mudo, inerte, e a palavra fallada, colorida com todos os tons da voz humana, modulada ao sabor das intenções, revelando n'uma simples inflexão um pensamento inteiro.

A longa descripção litteraria do exterior de um personagem, é supprida sobre o palco por um simples golpe de vista: um breve olhar, ás vezes, basta para fixar um typo, um caracter, e graval-o indelevelmente no espirito, sem esforço algum de comprehensão.

A acção dramatica é desenrolada ante os olhos e espirito do espectador pela mesma ordem porque na vida real se passariam os factos que a compõem: os phenomenos physicos, physiologicos e psychicos, succedem-se com a logica e opportunidade que teriam em plena Natureza.

Cada momento scenico é um quadro que tem da pintura a côr incisiva e flagrante; da esculptura o

pathetico, o arejado, e o relêvo. A harmonia esthetica conjugada com a Verdade equilibra a destribuição dos grupos plasticos sobre a scena.

Simplesmente, como na Vida, aquelle quadro não é fixo; os momentos passam e seguem-se uns aos outros; as côres mudam com os trajes, os rostos, os scenarios; as feições alteram-se, obedecendo á variação dos pensamentos e paixões; movem-se os personagens, procedendo a actos determinados pela logica dos sentimentos occorrentes; os grupos vão-se dissolvendo, e formam-se outros, novos, segundo a affinidade de relações que a acção exige.

Mas não basta a côr, o relêvo e o movimento nas figuras e accessorios, para se ter uma imagem real e directa da Verdade; é preciso, sobretudo, que esses personagens exprimam pela lingu gem articulada os seus sentimentos e ideias.

Por isso, é a palavra fallada o principal instrumento da arte de representar. E que docil instrumento, quando manejado com aptidão, com sinceridade, com talento! Como elle se presta a todas as *nuances* do sentimento, só com o variar habilmente o valor da intonação! Umas vezes, empolada, descreve com graça, vigor e enthusiasmo; outras, narra com simplicidade e discrição; agora, toma as inflexões carinhosas do amor compartilhado; logo, explode n'um furor, apaixonada, violenta; ali, é ironica, mordaz e incisiva, acolá é hypocrîta, colleando, a insinuar-se; aqui é franca, ingenua, ou rude, mais além, vae com malicia a recuvár-se, dando o reverso da dupla intenção.

E todos estes cambiantes, tão differentes, cortados, aqui e ali, por silencios cahidos naturalmente e derivados da logica do dialogo, constituindo o mais fino encanto da dicção—traduzem, como nenhum processo d'arte, o que ha de mais palpitante e pittoresco em toda a natureza: a vida humana no seu imprevisto tumultuar de ideias, interesses e paixões.

As artes scenicas accessorias, dispondo, como dispõem hoje, dos recursos mais imprevistos e perfeitos, completam, com rigorosa exactidão de detalhes, o meio em que se desenvolve toda a intriga.

E é assim que o theatro, juncção esthetica e intelligente de todos estes factores, cedendo cada um a sua parcella d'illusão, nos dá, natural, vivo, emocionante, um fac-simile calcado da Verdade, que é mais que a propria vida porque é uma verdadeira transfiguração da Natureza.

A realidade purifica-se e sublima-se a tal ponto no theatro, que o personagem quer divirta, commova ou terrifique o espectador, não o revolta nunca, se a obra é d'arte e interpretada por artista.

Os publicos, as grandes massas, em geral ingenuas e bondosas, amam as situações lancinantes e terriveis; e os olhos que no mundo se fechariam, repugnados, ou sem coragem para affrontar certos dramas e miserias sociaes, lá estão, sequiosos d'emoção, bem abertos, no theatro, quer elle seja d'Ibsen ou Sardou.

É um caracter digno de nota o d'este Bello do tablado, mixto, como diz Coquelin, d'illusão e de

verdade, a dóses deseguaes, segundo o genero, empolgante até o extremo de offerecer-nos prazer nas lagrimas que vertemos, confortando-nos com as desgraças que chorâmos; Bello que nos leva, deleitados, até os abysmos da dôr aonde se afunda e despedaça a alma humana.

É este incomparavel encanto do theatro, sentido ainda ante a visão d'atrozes agonias, que tem levado os propugnadores de varios ideaes moralistas e doutrinarios a recorrer á arte dramatica para a propaganda das suas ideias e principios.

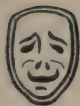
E, comquanto se tenha abusado talvez da scena, obrigando-a a themas mais proprios da discussão d'academias, temos de confessar é certo, que muitas e delicadas questões psychicas e pathologicas, teem sido dirimidas, com successo, á luz da rampa, ante publicos menos doutos, e, pela maior parte, incapazes de comprehender só o enunciado d'essas theses quando apresentadas sob outro aspecto artistico ou scientifico.

Não defendemos em absoluto essa deslocação d'assumptos, desviados dos tratados e escolas para os palcos: uns, não interessam por incomprehensiveis, outros repugnarão ao senso e gosto artistico das maiorias; mas não devemos esquecer que a arte tem actualmente um papel social a desempenhar, não se restringindo a um simptes passatempo, a um recreio do espirito, ou ao goso acariciador d'alguns sentidos.

Alarga-se, cada vez mais, a sua area d'acção: todas as ideias moraes teem n'ella um poderoso meio

Mounet-Sully—HAMLET

de fixação e propaganda; n'ella possue a sociedade um necessario e insubstituivel propulsor do seu progredimento, um precioso accelerador da sua evolução.

E, se toda a obra d'arte, por dirigir-se á sensibilidade, é obrigada a ser moral e honesta para ser perfeita, o theatro, pela sua maior influencia sobre o espirito e centros emotivos, deve, mais do que todas, visar ao aperfeiçoamento social, convergindo os seus esforços para a educação dos costumes, orientando a intelligencia e o sentimento para o culto da Virtude e realisação do Bem commum.

A INTELLIGENCIA

E OS DOTES PHYSICOS

II

Acabámos de collocar o theatro, pelo nosso modo de vêr, á frente de todos os processos d'arte no ponto de vista estricto da mais completa e emocionante interpretação da natureza; é logico, pois, que nos occupemos agora do comediante, procurando conhecer as faculdades que elle põe em jogo para a realisação da sua obra, afim de bem marcar-lhe as feições do seu talento e d'estas concluir, pelo valor especifico das linhas dominantes, qual a situação exacta do actor no fecundo e vasto campo da Arte.

Esta analyse leva evidentemente ao desdobrar de duâs theses, de longa controversia, é certo, mas sempre curiosas e sempre palpitantes; vamos propol-as, procurando demonstrar que a litteratura dra-

matica, na sua evolução constante, vae obrigando o artista de palco a afastar-se, cada vez mais, da sua origem d'humildade e ignorancia, para fazel-o ascender aos mais elevados postos da legião sagrada, a occupar lugar entre os que combatem e pontificam no culto glorioso da livre producção do Bello.

Duas questões se propõem, portanto, a resolver. N'uma, discutem-se os factores principaes do talento do actor; n'outra, pergunta-se: o comediante *cria*, e é, por consequencia, um artista na accepção mais nobre e philosophica da palavra?

Soluções bem oppostas teem sido apresentadas para a resolução d'estes dois problemas de philosophia d'arte; a sua discussão, porém, tanto no livro como nos jornaes, só nos veio mostrar que o preconceito, a má fé e o exaggero, pódem, mesmo em espiritos superiores, substituir a analyse fria, exacta e imparcial.

Principiando pela questão que se refere á discriminação dos elementos que compõem o talento do comediante, vamos ouvir a opinião do critico theatral M. Sarcey, cuja auctoridade n'estes assumptos dá ás suas palavras um caracter particularmente doutrinario.

M. Sarcey affirma que a "intelligencia não occupa senão uma parcella insignificante no talento do comediante, talento que é constituido: metade, por dotes physicos aproveitados e dirigidos com arte; e outra metade, por docilidade e intuição.„

A esta theoria, perigosa para os principiantes por vir de tão douta origem, oppoz-se immediata-

mente outra, não menos exaggerada e extravagante, pretendendo impôr o principio de que ao actor era conveniente a falta de dotes exteriores para que, obrigado a suppril-os pelo trabalho e pelo estudo, pozesse em acção evidente a sua intelligencia, faculdade cuja cultura é, em geral, descuidada por quem possue em abundancia os chamados dons da Natureza.

Se, com o theatro d'hoje, as boas condições physicas são preciosas no actor, que tem de representar personagens da vida real,—figuras que por se pretenderem quasi absolutamente verdadeiras, não comportam um conjuncto de perfeições exteriores, como não exigem, e antes negam, a perfeição moral,—facil será imaginar como pareceria ousada esta doutrina no tempo em que a tragedia reclamava figuras que podessem abrigar almas d'heroes que eram quasi deuses, e condições de voz que devessem dar toda a magnificencia e especial elevação aos versos retumbantes de Corneille e, depois, ao estylo faustoso de Voltaire.

Um arrojo, pedia outra ousadia: e então, fizeram alguns reviver as affirmações de Grimm, segundo as quaes: "uma bella voz, uma figura nobre e agradavel, eram condições tão essenciaes no comediante que substituiam, c m vantagem, o talento, em quanto que o talento não poderia nunca substituil-as.„

Em meio d'esta controversia de ideias tão divergentes, oppostas mesmo, foi adoptada uma fórmula, differente das duas, que tinha a qualidade de ser completamente defensavel á luz dos principios phi-

losophicos da arte, e de ser corroborada pela evidencia constante dos exemplos.

Essa doutrina, a mais geralmente seguida pelos comediantes e admittida pelos criticos, póde condensar-se n'este enunciado, de Lekain: "a alma é para o comediante a primeira parte do talento; a *intelligencia*, a segunda; a verdade e o calor da dicção, a terceira; a graça e o desenho do corpo, a quarta.„

Veremos, depois, se já hoje esta mesma fórmula não terá de soffrer alguma ligeira modificação, afim de satisfazer completamente ás exigencias da litteratura do dia.

N'este assumpto, como em todas as questões d'esthetica onde faltam regras absolutas e precisas, toda a justificação deve assentar, principalmente, nas provas irrefutaveis dos factos; começaremos, pois, pelos exemplos, não nos dispensando de mostrar tambem à luz da logica, quaes as verdades, as mais justas noções, que aquella doutrina encerra.

Não nos vamos alongar em citações; aproveitaremos principalmente das memorias de Samson, Regnier e Lemaitre os exemplos mais frisantes e que melhor próvem; e ainda do nosso theatro citaremos o que mais azado se offerecer para a demonstração que pretendemos.

Trataremos de mostrar que na tradicção oral e na historia do theatro, só ficaram os nomes dos actores dotados do verdadeiro genio ou d'uma intelligencia clara e cultivada, e cuja obra se fundou n'uma larga comprehensão da verdade; que todos

aquelles que receberam na partilha dos talentos simplesmente dotes physicos, morreram esquecidos, ainda que n'uma occasião ou n'outra um dos seus *trucs*, ou mais especiosos processos, tivessem conseguido fazer moda. E é bom que os novos do theatro pensem e saibam distinguir o sentido d'estas duas palavras, tantas vezes confundido: Moda e Escola.

Muito de proposito procurámos, para começar, o nome d'um actor que já vae longe, tendo vivido ao tempo em que o gosto do publico, e a litteratura dramatica quasi reduzida á tragedia classica, ou de moldes classicos, exigiam do actor extraordinarias condições physicas, de plastica e de voz.

Vamos fallar do grande actor Monvel ácerca de cuja obra escreveram as maiores summidades criticas do tempo; e veremos quaes as qualidades de talento com que este comediante contou para os triumphos obtidos na sua carreira artistica.

Jacques Boutet de Monvel tinha vinte e cinco annos d'edade quando se estreiou, em 1770, na *Comédie Française*, representando o papel d'*Egistho* na *Merope*. Era filho d'um musico da casa de Estanislau I, e, em Lunéville, sua terra natal, onde o ex-rei da Polonia tinha estabelecido a sua côrte, recebeu segundo diz Regnier, uma *bôa educação litteraria*; devemos accrescentar que o publico acolheu o novel actor não só com frieza, mas com o mais significativo desdem. O talento do artista estava por formar; e do seu exterior podemos julgar com

exactidão pelas palavras de M.lle Clairon, contemporanea de Monvel, deixadas nas suas memorias: "annuncia-se, diz ella, Achilles, Horacio, um heroe qualquer que acaba de ganhar uma batalha combatendo, quasi só, contra inimigos formidaveis; ou um principe tão gentil e encantador que a mais alta princeza lhe sacrifica, sem saudade, o seu throno e a sua vida, e vêmos apparecer um homemsinho mirrado, sem força e sem voz. Onde está pois a illusão?„

Grimm, *simplesmente* lhe concede bastante intelligencia e paixão; fóra d'estas qualidades, não lhe reconhece dote algum; e termina com estas palavras as suas impressões: "Monvel é pequeno, delgado e tem a voz rachada (fêlée); é d'uma magreza que faz dó; é um amante a quem sempre dá vontade de lhe offerecer de comer . . . „

Eis pois um comediante completamente desfavorecido dos dotes exteriores; um dos homens que, segundo a opinião do mesmo critico, "devia ser afastado do theatro.„

A ser certa a doutrina que exclue a intelligencia como parte primaria do talento do actor, nenhuma duvida poderia admittir-se ácerca da sorte d'este desditoso, repudiado de todas as Graças, só bafejado —inutilmente—pela fada que preside às partilhas do espirito.

Como se disse, nem só a critica, no principio, foi adversa a Monvel: a plateia da *Comédie* recebeu-o egualmente com sensivel desagrado. Mas o publico bem cedo começou a comprehender que este comediante original trazia para o palco alguma

cousa de Bello e lhe offerecia alguma cousa de Novo; que a sua simplicidade nos processos scenicos, era o resultado d'uma observação profunda dos homens e das cousas; e que, mais do que todos, se approximava da Natureza pela verdade da interpretação; o publico viu ainda que, na accentuação das suas phrases, havia relações psychicas mais preciosas para o espirito que os encantos sonoros não o eram para o ouvido, e que até mesmo nos papeis mais conhecidos se descobria n'este actor intenções novas, surprehendentes de belleza e de verdade. E foi o proprio publico, n'aquelle tempo tão aferrado aos processos de Molé e Bellecour, quem principiou a consagração do comediante pequeno, delgado, sem forças e sem voz, mas que soube vencer todas as faltas pelo estudo consciencioso do caracter interior dos personagens, ganhando, pelo poder da intelligencia, premios que não foram nunca concedidos nem á plastica mais correcta, nem á voz mais poderosa, quando desajudadas dos dons intellectuaes.

Monvel, diz Régnier, conheceu bem o caracter caprichoso da plateia; e como sabia conduzil-a e persistia na verdade, se não lhe fez perder immediatamente o costume de murmurar á sua entrada, cêdo lhe impôz a obrigação de o applaudir sempre á sahida. Se não poude render os olhos, desde logo, acabou por tudo captivar, quando conseguiu assenhorear-se dos espiritos e avassallar os corações.

A propria M.lle Clairon, que no começo tão mal havia acolhido este desherdado da belleza, exprime

assim o seu pasmo ante os enormes successos de Monvel: "e eu vi este actor ter a audacia de tudo interpretar, recebendo sempre os mais phreneticos applausos„. São estas, mais ou menos, as palavras de Grimm, referindo-se ao extraordinario trabalho d'este actor, na *Iphigénie*, em frente de Lekain, na estreia de M.lle Sainval: "Monvel representou o papel de Pylades com muitissimo talento e extraordinario successo„.

E qual seria a chave do segredo possuido por este homem, de commover e arrebatar o publico a despeito da sua figura insignificante e da sua voz fraca e mal timbrada?

Responderemos com as palavras de Regniér, cuja mãe, tambem comediante, tinha por Monvel a mais alta admiração: "A razão dos seus successos estava em todas as qualidades que, segundo Grimm, não substituem nunca uma figura nobre e agradavel: na sua intelligencia, na sua alma, na sua paixão que era communicativa, na accentuação que era incomparavel, no movimento, no seu olhar de eloquencia irresistivel, n'este dom, que elle possuia em grau supremo, de fazer pensar, d'enternecer, de despertar a emoção nos corações.„

Mas, verdade, aquelles resultados brilhantes eram obtidos á custa d'incriveis esforços d'intelligencia, de coração, d'estudo e de vontade.

È o proprio Monvel que, n'uma carta dirigida a alguem que elle desejava afastar do theatro, nos pinta com toda a eloquencia da convicção, essa lucta titanica empenhada entre as suas faculdades e as

exigencias severas do tablado: "Não é sem fadiga, diz elle, que exercemos a nossa arte; não se representa impunemente a tragedia; os esforços exigidos pelas situações terriveis, quando as queremos exprimir com a energia de que são susceptiveis, estes esforços, qualquer que seja a arte que empreguemos, derrancam-n'os o peito e o estomago; os nervos estão n'uma tensão constante, pois é necessario o actor identificar-se inteiramente com o personagem que representa; a memoria fatiga-se e o cerebro resente-se da contensão do espirito; um trabalho tão contínuo, gasta profundamente e acaba por partir as molas de toda a machina.„

N'estas palavras, bem amargas, dolorosas, está todo o plano e a razão da sua obra.

Obra sentida e honesta, obra sem *ficélles*, de consciencia, trabalho formidavel pelo esforço das faculdades em visionar o caracter intimo da figura, trabalho de desesperos para domar o physico até realisar o exterior do personagem, trabalho afflictivo, suores d'agonia, que ninguem prevê—para manter essa intima união da alma com o corpo, d'uma alma que não é a sua mas modelada n'ella, a mandar n'um corpo que só tem do seu quasi a materia prima.

Obra que é um drama dentro do drama, feita de rugidos d'alma na procura da fórma que se escapa, d'imprecações á busca d'um gesto, d'um grito, d'uma inflexão, d'uma *nuance* que está prestes a agarrar-se, mas que se esvae, a fugir, impalpavel como uma sombra, que ás vezes está no cerebro,

viva, latejante, mas que se revolta p'ra tomar corpo e que leva horas, nervos, vida, para render-se submissa até deixar-se prender e fixar; trabalho de dôr e de martyrio, por isso, obra d'emoção, obra de fé, obra d'artista.

Estava no espirito de Monvel esta verdade que mais tarde Coquelin repete n'um seu livro: "O comediante é o esculptor de si mesmo.„ E assim, sendo, a um tempo, o artista e a obra d'arte, nada exige que o seu corpo seja perfeito em *absoluto* quanto ás linhas, embora bem plastico e malleavel, —se elle é a propria materia a modelar! Mas importa que uma força intelligente, creadora, o anime e lhe dê fórma, e que as pulsações d'um coração vibratil, bem sensivel, o agite e abale até á dôr.

Que vale o alabastro mais fino e transparente, o mais delicado porphyro, se o cinzel o desbasta, calmo, sem nevrose, entre os pontos rigorosos do compasso d'espessuras, n'uma fatalidade numerica de golpes e de linhas, n'uma fria rotina de canteiro que repete somnolento a mesma fórma, sem febre na imaginação para lhe dar vulto, sem visão, sem sonho? Que nos dá o perfeito da substancia, se a não cava, se a não rasga, as convulsões d'uma alma inspirada, delirante? Uma figura de mausoléo, como elle, inerte e fria.

E vale, quanto? um olhar que cança n'um instante, e apóz: o tédio, o esquecimento.

Só perdúra em arte o que foi alcançado com angustia. As torturas d'espirito e os amargores d'alma!... São elles, sós, que transfiguram a materia.

E, em Monvel, foi tambem o soffrimento moral a razão da sua gloria.

Dos seus brilhantissimos successos e do valor do seu talento, falla-nos Geoffroy, um critico exigente e extraordinariamente severo: "Como actor, Monvel deixa uma longa recordação aos que amam o theatro. Elle tinha uma maneira sua, e esta maneira era simples e natural. Possuia no grau mais alto, esta qualidade, talvez a mais rara n'um actor: a verdadeira sensibilidade, o verdadeiro calor d'alma; era em sua alma que elle procurava os seus effeitos e a magia da dicção; não tinha outro prestigio a não ser um sentimento vivo e justo, que dava a tudo o que dizia um encanto particular, gravando as suas palavras no espirito e no coração dos que o ouviam.„

No seu livro, "Souvenirs et Études de théâtre„, Régnier, transcreve d'um numero do *Jornal do Imperio*, de 1811, algumas palavras tambem do mesmo critico ácerca de Monvel que, por si sós, e attendendo á auctoridade da origem, são a destruição formal da doutrina condensada no enunciado de Sarcey: "Sem gritos, sem esforços, diz Geoffroy, sem nenhuma especie de charlatanismo, Monvel tinha o segredo de prender e de interessar; a natureza que tão bem havia cuidado da sua alma, esquecera-se por completo do exterior. Poucas vantagens tinha, tanto pela figura como pelo rosto; os olhos, simplesmente, eram em extremo expressivos.

A voz era muito nitida, mas fraca, e vimol-o nos ultimos annos da sua carreira, fazer ainda

sensação, em grandes papeis, quasi sem auxilio da palavra.„

N'outro lugar diz ainda Geoffroy: "O successo de Monvel no papel d'Augusto foi a mais bella victoria que a arte e o talento podem conquistar contra uma natureza rebelde e ingrata. O actor tem tudo contra si: figura, rosto, voz; mas os primores da dicção fazem esquecer todos os defeitos. Por isto podem os comediantes vêr quanto lhes importa *sentir* e *comprehender* tudo o que dizem, quanto é necessario compenetrar-se do personagem que estão representando.

" . . . se os seus meios tivessem correspondido aos seus talentos, seria Lekain, e talvez maior do que Lekain. É impossivel ter-se mais coração; quando a voz lhe faltava, a alma substituia-a nas suas funcções e era seguramente um prodigio fazer se ouvir com prazer sobre a scena, quem podia a custo fallar.

"Intelligencia, sensibilidade, energia, Monvel tem tudo: só a palavra lhe falta.

"No *Abbé de l'Épée*, Monvel é perfeito e talvez que o proprio *abbade* não desempenhasse tão bem o seu papel. A falta de voz não é notada; é impossivel ser-se mais serio, mais veneravel, ter-se mais alma, sensibilidade e intelligencia.„

Mas uma prova flagrante e decisiva do raro talento d'este actor, está n'um facto que P. Regniér aponta no seu livro, já citado: "Representava-se a tragedia *Cinna*, e Monvel fazia o papel d'Augusto, jogando de scena com Talma. Em certa altura, este

J. Boutet de Monvel

artista olhando para Monvel ficou como cheio de pasmo, perdida a voz e a memoria. E foi n'estes termos, que, ao voltar a si, o grande Talma se dirigiu ao publico a pedir-lhe perdão da sua falta:—"peço-vos desculpa, meus senhores; como vós, fiquei tambem sob o effeito do assombro que o talento do cidadão Monvel acaba de nos fazer experimentar.„

É preciso não esquecer que o assombrado pelo trabalho de Monvel, era aquelle artista cujo nome, só por si, ainda hoje symbolisa toda a arte do theatro.

Não foi sómente a critica da imprensa e a admiração dos collegas, nem o gosto do publico que, applaudindo-o, lhe celebravam a gloria: os poderes do Estado e a aristocracia do talento quizeram tomar parte tambem na justa consagração do artista, e Bouthet de Monvel poude receber a honra de ser feito membro do Instituto de França.

Estes traços da vida d'um comediante, sem força, sem voz e sem belleza, que conseguiu, só com os recursos do seu espirito, vencer a critica mais severa e as exigencias caprichosas das plateias, a quem Chenier chamou "o maior tragico da Europa„—estes traços, já demonstram, n'uma evidencia que cega, a primazia da intelligencia na composição do talento do actor.

Mas, bem que ligeiramente, vamos fallar ainda d'outros nomes notaveis no theatro que deveram a sua celebridade, quasi unicamente, aos seus dons intellectuaes.

Lekain avulta entre os primeiros. A sua morte foi por muito tempo considerada como uma irreparavel perda para o theatro francez. Arnault, resumindo nas palavras que seguem, a critica dos contemporaneos, traça-lhe assim, fielmente, o seu retrato physico, intellectual e artistico: "Feio e deselegante, este actor ao entrar em scena parecia ter-se despido da sua indole burgueza e dos seus habitos burguezes; tudo n'elle tomava, desde então, nobreza e graça; sahia um heroe d'este grosseiro involucro, e nenhuma voz parecia mais propria do que a sua para fallar a linguagem do genio. A arte, em Lekain, corrigia a tal ponto a natureza, que uma mulher que de manhã ao encontral o na rua, exclamasse: "Como é feio!„ á noite, vendo-o sobre o palco, não deixaria de bradar: "Oh! como é bello!„

Essa arte assentava n'este principio, por elle exposto, e que foi seguido com successo por muitos dos seus discipulos: "a verdadeira expressão, a que commove, tem a sua origem na alma, e não na força dos pulmões„.

Afóra Lekain, podemos citar mais: Potier cujo corpo era uma sombra„ e a voz um "tenue sopro„, mas tão prodigioso pela intelligencia que, parecendo incapaz para um só papel, conseguiu fazer todos, inda os de caracter mais opposto; e M.me Dorval, actriz sem quaesquer recursos physicos, sem voz nem formosura, e que deixou de si uma inolvidavel memoria pelo detalhe perfeito do seu trabalho e, sobretudo, pela extensa gamma do sentimento que lhe permittia subir do mais terno affecto, ou da

emoção mais branda, até o grau mais pathetico da paixão.

Mostremos agora o invéz d'estes artistas; vejâmos das Venus e Apollos do tablado os que só tiveram por talento os dotes exteriores, da plastica e da voz:

Larive, o tragico elegante, de linda figura e rosto bello, de voz poderosa, extensa e malleavel, contemporaneo e pretenso rival de Monvel, é o exemplo claro do pequeno poder dos dotes physicos no comediante que, em vez d'aproveital-os para o brilhantismo e simplificação do seu trabalho, se fia unicamente d'elles como da exclusiva móla de todos os effeitos.

Larive assentava na belleza, e, principalmente, na riqueza excepcional da sua voz, todo o seu talento, e na maneira especial como a ella recorria, toda a sua arte. As palavras, para Larive, eram vocabulos sonoros; nada mais. A significação do termo ou a intenção da phrase eram qualidades mais que secundarias, quasi desprezaveis.

Um effeito muito frequente n'este actor, e que elle reputava de supremo gosto, era a passagem brusca da voz d'uma oitava á immediata, no meio d'uma tirada, sem que a declamação explicasse sequer essa mudança, operada, simplesmente, como *truc* e como amostra da latitude da sua extensão vocal.

Esta especiosa *ficelle* é recommendada—tal conceito lhe merecia—no seu *Cours de déclamation*; se, empregada pelo actor, era simplesmente ridicula, é verdadeiramente grotesca quando passada a regra e exposta n'um tratado.

N'este comediante se a intelligencia illuminasse o seu trabalho, é de crêr que o seu nome ficasse na tradicção como o do mais brilhante actor de todo o mundo, e talvez de todo o tempo, taes eram na verdade os seus preciosos dotes physicos, tal era a plasticidade da massa a modelar; mas na lucta com Monvel, verdadeira lucta da materia com o espirito, a gloria coube, inteiramente, ao repudiado das Graças.

Mais dois exemplos, ainda, para contrastar os dotes exteriores com os intellectuaes. Primeiro, Mademoiselle de Champmeslé, depois, Adrienne le Couvreur.

Nas "Memorias sobre a vida de Racine„ escriptas por seu filho, encontram-se ácerca do talento da Champmeslé palavras bem amargas, exaggeradas mesmo, mas que não deixam de ter um certo fundo de verdade. "Esta mulher, diz Luiz Racine, não tinha nascido para actriz. A natureza só lhe concedera belleza, memoria e voz. Champmeslé era tão pouco intelligente, que se tornava necessario fazer-lhe comprehender o sentido dos versos que tinha de dizer e marcar-lhe até a inflexão.„

M.me de Sévigné, no emtanto, referindo-se a umas cartas dirigidas pela actriz a um filho seu, acha-lhes phrases d'uma "natural e calorosa eloquencia„.

Se Luiz Racine não fazia demasiado conceito do talento da Champmeslé, e ficava áquem da realidade nas suas observações, M.me de Sévigné deve ser considerada suspeita nas suas criticas, por ir além da verdade. A escriptora tratava a actriz como

noiva de seu filho, chamava-lhe sua nora e tinha por ella uma admiração que era verdadeiro fanatismo. Barbin parece-nos dar a justa ideia da declamação da artista e do gosto falso do tempo, quando diz que "no tragico a recitação dos actores era uma especie de canto, devendo confessar que a Champmeslé não agradaria tanto se tivesse uma voz menos perfeita„.

O que parece certo, e se conclue da critica da epocha, é que esta comediante, de mais successo do que merito, conseguiu fazer ruido com os seus recursos physicos. Mas successo tão breve e tão ephemero como fragil e falsa era a base em que assentava. Este é o facto: Champmeslé fez *moda*; mas como uma *moda* passou a sua arte porque era cousa futil. A sua declamação, cantada e langorosa, que deliciava o ouvido, teve de ceder lugar á dicção justa, sincera e intelligente de Adrienne le Couvreur que vinha, em opposição, encantar a alma e o espirito. E, por isso, o nome d'esta artista não só fez esquecer o do idolo de Boileau e Sevigné, mas, ainda, entrando na tradicção historica do theatro, ahi ficou para sempre eternisado, quasi envolvido na poesia d'uma lenda.

Collé, no seu *Journal*, falla-nos assim de le Couvreur: "Com mais arte do que Baron, e com menos dotes exteriores, definia perfeitamente todos os detalhes d'um papel e fazia esquecer a actriz. Não se via mais do que o personagem que ella representava. O seu trabalho inda era mais perfeito nas situações que requeriam delicadeza e sentimento do

que nos lances que exigiam maior força. Ninguem fez nunca como ella o primeiro acto da *Phedro* nem o papel de Monime„.

O *Parnaso Francez* traça tambem n'estas palavras o retrato artistico d'Adriana: "a sua voz não era nem grande nem sonora, mas a pronuncia era extremamente nitida; comprehendia perfeitamente o sentido das palavras que tinha a declamar; os seus gestos eram precisos e energicos; tinha a arte admiravel d'exprimir todas as paixões e de as fazer sentir intensamente, possuindo, no supremo grau o que se chama alma e sentimento; ia direita ao coração, e feria-o vivamente, com uma intelligencia, uma justeza, e uma arte tão extraordinaria que se transformava na propria natureza„.

Mas, afinal, que provam estes exemplos, e todas as opiniões criticas que vimos annotando?

Que são desprezaveis no actor os dotes physicos e que só valem os esplendores do espirito?

Não, evidentemente. Os dons da Natureza são sempre vantajosos e tanto mais uteis quanto mais perfeitos sob o ponto de vista da maior adaptação. Umas vezes, simplificam o trabalho do actor, outras, dão-lhe mais vigor ou maior brilho. Mas o que fica demonstrado, e é incontestavel, é que nunca esses dotes poderam substituir a intelligencia; ao contrario é esta faculdade que, pelo tempo fóra, tem soccorrido sensiveis faltas de plastica e de voz, quer corrigindo-as, quer occultando-as ao publico.

Valerá a pena ainda insistir sobre este aspecto da questão? Ha tentações a que é impossivel esca-

par-se; a consciencia de quem prova só fica descansada quando a these se demonstra desde a generalidade até o caso mais particular ou complexo. Demais, o respeito, a admiração que este nome; Talma! invoca no theatro; a auréola de gloria que nimba a fronte d'este tragico espantoso,—realisação da alliança ideal da intelligencia com os dotes corporaes, impelle-nos a procurar a razão dos seus triumphos, a analysar a indole, as caracteristicas do seu talento, cuja fama se espalhou pelos confins de toda a Europa.

E veremos que foi ainda pela vastidão do seu saber, e pelo poder do seu genio creador, que este comediante chegou a ser o astro central da tragedia, maior do que Lekain e do que Kean, mais profundo que Macready e mais extraordinario do que Garrick.

Talma entrou para o theatro arrastado pela vocação que se lhe impunha fatalmente, inexhoravelmente.

Desde a mocidade, que o accomettia o furor da declamação e com uma intensidade que os seus companheiros de casa declaravam impossivel a vida em commum, de tal maneira os ensurdecia com a recitação de tiradas e de versos. Aos dez annos já representava tragedia no collegio, e, d'uma vez,—diz elle mesmo,—ao descrever a morte de um heroe, sentiu-se tão commovido e impressionado que a representação redundou n'um immenso diluvio de lagrimas.

De creança Talma notava em si proprio uma

imaginação melancolica, uma grande sensibilidade e facilidade extrema d'exaltação; qualidades que com a edade não fizeram senão desenvolver-se e disciplinar-se.

Sem abusar de qualquer luxo declamatorio, nem dos tons emphaticos, é certo que esta mesma exaltação o impellia para uma declamação ardente, cheia de movimento e de paixão, que foi o caracteristico da sua maneira primitiva. Mas, mais tarde, com o estudo e reflexão, e depois d'uma crise nervosa toda cheia d'hesitações e desalentos, de que a medicina, felizmente, triumphou, veiu o amadurecimento das suas faculdades dramaticas, a fixação da sua maneira definitiva. "A sua dicção adquiriu mais firmeza, diz Lemercier, mais força e amplidão, maior franqueza e brilho, e o ultimo esforço da sua arte foi banir a declamação pesada e vã, para fallar a tragedia n'um tom constantemente simples, embora nobre e por vezes terrivel ou sublime. Nenhum actor soube ainda, como elle, pronunciar e destacar os vocabulos, pontuar a phrase com mais elegancia, e fazer brotar melhor o verdadeiro sentimento das palavras. Nenhum, como elle, possuia o segredo de transformar-se, de isolar-se em scena, de se deixar tomar por frenesis, de concentrar ou expandir o pensamento, de produzir, idealmente, para lançar, por assim dizer, fóra de si, phantasmas imaginarios, de collocar-se em face dos espectros e das furias, afim d'interrogal-os e responder-lhes como a seres reaes que as suas inflexões e os seus gestos tornavam quasi visiveis aos olhos do espe-

ctador. O theatro penetrava-o d'um calor ardente e tornava-se lhe um verdadeiro pesadêlo. Tremia-se com a apparição fantastica do pae d'Hamlet coagindo o filho a apunhalar sua mãe; e, a sua piedade por ella, arrancava soluços, quando, ao cahir de joelhos ante o espectro paterno, elle bradava: "Perdão, eu sou seu filho!„

"Era necessario ser Talma para dar tão poderosa expressão a este simples verso. Em tudo, a viva inspiração do actor juntava as creações proprias á creação das musas tragicas: o seu genio, como o d'ellas, inventava e rivalisava em sublimidade; o comediante ao emprestar a sua voz aos nossos poetas era elle proprio um poeta; pois, como elles, dava realidade ás mais chimericas imagens. .

Afóra Lemercier, outros escriptores deixaram á posteridade os traços do talento que caracterisava o grande tragico.

M.me de Stael no seu livro "D'Allemanha„ celebrou-lhe a "originalidade e o bomgosto , e Chateaubriand nas suas "Memorias d'Além-Tumulo„ faz-nos, n'estes termos, a pintura d'essa figura prodigiosa do tablado: "Quem era Talma? Elle, o seu seculo e o tempo antigo. Talma tinha as paixões profundas e concentradas do amor da patria; e ellas sahiam-lhe do seu seio por explosão.„

. . . .

"A ambição negra, o remorso, o ciume, a melancolia d'alma, a dôr physica, o lucto humano, eis o que ella sabia.„

Todos os seus criticos se occupam simplesmente

da sua alma melancolica e ardente, do seu espirito critico, difficil de contentar, e da potencia creadora do seu genio; nenhum se lembrou d'exaltar-lhe os dotes physicos como caracter dominante do seu talento.

A sua preoccupação na busca do natural, mesmo na tragedia, suggeriu a um critico allemão, intimo de M.me Nodjeska, celebre actriz polaca, estas significativas palavras: "Em Talma o que mais me surprehendeu, foi não ficar surprehendido." Tal era a verdade artistica de todo o seu jogo scenico.

Apezar dos dotes preciosos com que a natureza o havia favorecido,—inda que miss Berry lhe achava a voz pouco sympathica e dura, e Macready, o celebre e feio tragico inglez, para o elogiar lhe notasse falta de *belleza*—Talma pôz sempre todas as suas faculdades d'espirito, a sua illustração e o conselho justo dos artistas e litteratos seus amigos, completamente ao serviço dos seus papeis.

Estudava-os com amôr, esquadrinhava-os com verdadeira paixão; e, por maior que fosse o successo d'uma primeira noite, nunca deixava de corrigir e aperfeiçoar o seu trabalho: analysava-o no fôro intimo e discutia-o, no seu *foyer*, com os criticos e auctores, procurando obter a maior somma de verdade que, para elle, era o maior grau de perfeição.

Este artista que foi o primeiro discipulo de nome do *Conservatorio Dramatico* de França, antecipou-se bastante á sua epocha, graças ao seu vasto saber e intelligencia, orientando a arte dramatica no

sentido da verdade artistica tanto sob o aspecto material como psychico.

Talma, ajudado pelo pintor David, continuou a reforma dos trajos scenicos, iniciada por M.lle Clairon, e o rigor historico e archeologico começou então definitivamente a estabelecer-se no theatro; a tragedia cantada e declamada á força de pulmões, modificou-se, practicando elle proprio os conselhos de Monvel que a queria simples, embora nobre, mas sempre verdadeira como a Natureza; os personagens deixaram, com elle, os antigos moldes convencionaes e surgiram sobre a scena como caracteres definidos e humanos.

Os ultimos annos da carreira de Talma contribuiram poderosamente para a revolução geradora do realismo no theatro. Este impulso, comtudo, não se deveu sómente a este artista. M.lle Mars, filha de Monvel, e estrella do theatro francez da mesma constellação em que fulgurava Talma, concorreu tambem efficazmente para essa revolução que apeou do palco o convencionalismo do caracter, do trajo e da dicção.

Em Talma a paixão pela Verdade acompanhou-o, póde-se bem dizer, até o tumulo. No leito da morte, o seu proprio corpo, emmagrecido por atrozes soffrimentos, suggeria-lhe pensamentos que voavam para esse ideal que era ultimamente o objectivo da sua arte. Estirando a pelle do pescoço descarnado, o artista moribundo, commentava ainda, tristemente: "Como isto iria bem no papel de Tiberio!..." Vê-se, n'estas palavras, a magua de não poder aproveitar

para a realidade da figura aquella consumpção que o levava para a morte, e que, por isso mesmo, seria tão justa sobre a scena.

Agora, alguns dos nossos.

Já era tempo de deixarmos os exemplos lá de fóra, para nos occuparmos das licções dadas pelo proprio theatro portuguez.

Não iremos procural-as nos actores d'hoje; por mais imparcial que a nossa penna fosse, sempre haveria alguem que suspeitasse d'amizade e sympathia nos relevos favoraveis, e, em razões oppostas, estribasse qualquer conceito menos lisongeiro.

Assim, trataremos pois, d'algumas figuras mais evidentes do romantismo, d'essa epocha em que os caracteres scenicos exigiam, sobretudo, alma quente e dotes physicos, quadra das *ingenuas* e *galãs*, em que tanto o recorte da figura, como a sua psychologia, eram valores d'uma formula fatal, tendo por constantes os factores da belleza, do amor, das desventuras e virtudes.

Na tradicção dos nossos palcos avulta um nome que se impõe, desde logo, ao nosso estudo: é Tasso.

Vamos começar por este artista, a mais esbelta plastica que se tem exhibido á luz da rampa portugueza, e a mais bella voz que se póde pôr ao serviço d'uma alma apaixonada, meridional, impetuosa e ardente.

Fino no tracto, sympathico na scena como no mundo, em torno d'este actor prodigamente favorecido pela natureza e bafejado pela ventura, formou-se,

desde o seu começo de carreira, um côro de sympathias, um unisono d'admirações; mais ainda: um tumultuar de paixões destemperadas.

Ha talvez quem se lembre ainda, da sua elegancia e da sua belleza . . .

Resam-n'o as chronicas do tempo: Tasso foi amado; Tasso foi conquistado. E foi-o nas ruas, como nas salas, como nos camarins e bastidores.

As mulheres admiravam-n'o; e os homens tentavam copial-o, imitando-o no molde do collarinho e na gentil envergadura da casaca.

Tasso foi o actor dos papeis sympathicos e das figuras juvenis, cujos dramas tanto ferem e interessam as cordas da sensibilidade e da paixão.

Foi pagem amoroso, principe apaixonado, poeta infeliz e sonhador: fez todos, todos os martyres do preconceito e do amôr.

Foi applaudido pelas palmas sonoras do burguez endomingado, amador do melodrama, e premiado com os amorosos e soluçantes choros das mulheres que lhe pranteavam, com furor, as desgraças do proscenio.

Todas as noites rugia dentro do D. Maria uma tempestade de lagrimas e pelo ar perpassava uma convulsão dolorosa. Era Tasso, n'um *travesti* de galã apaixonado em que a sorte fizera convergir toda a desgraça, quem provocava essa tormenta.

Mas isto não durou muito: o proprio publico cansou-se de chorar e começou a pedir alguma cousa além dos gestos largos, dos sons cavos e convulsos, e d'essa agitação desesperada de cabeça que foi

um *truc* particular ás mais formosas cabelleiras dos tempos do romantismo.

Tasso, era intelligente; mas não cuidou d'empregar desde logo as suas faculdades nem de desenvolvel-as pelo estudo. Actor d'intuição, creou uns tantos typos que para o convencionalismo do tempo, até certo ponto, bastaram; mas a reproducção constante d'esses caracteres, fatigava, era de mais. O publico precisava variar; elle então comprehendeu, quiz estudar, quiz fazer novo. Infelizmente, porém, já era tarde.

Na *Revista Contemporanea*, e n'um livro *Os theatros de Lisboa,* de Julio Cezar Machado, encontrâmos muitas anecdotas e traços da vida d'este artista, distincto, sympathico e brilhante; é d'este ultimo que transcreveremos as palavras que abaixo seguem, auctorisadas por um nome duplamente digno por criterioso e honesto.

"Em quasi todo o tempo da carreira de Tasso, diz o sr. Julio Cezar Machado, seu contemporaneo, as suas prendas artisticas deveram sempre tudo exclusivamente á natureza; nos ultimos annos porém preoccupou-se, muito profundamente, de ennobrecer no estudo o seu talento. Mas, havia-se habituado a decorar de leve, não estava nunca senhor da peça, sahia-lhe a phrase incerta, convulsa, de um andamento caprichoso conforme o auxilio que o ponto lhe prestasse.

"Foi no ultimo periodo da vida, artista de consciencia, trabalhando incessantemente, engrandecendo a sua reputação; a difficuldade tornou-se mais grave,

por isso mesmo que na hora em que o futuro sorrira áquella juvenil vocação no despontar, haviam as distracções da mocidade perturbado os vôos de um talento que o prazer chamava para si.

"Fez heroismos de paciencia, mas tarde. Deu á memoria encargos com que ella já não podia e contra os quaes protestava. Depois, bem vêem, em um actor não sabendo o seu papel na perfeição não pode quasi nunca ser grande. Uma ou outra vez o foi em scenas rapidas, lances exaggerados, chorando, enlouquecendo, gritando: casos de jogo, de allucinação, de ciume, de remorso . . . „

Ora eis um bello exemplo, na verdade, da insufficiencia dos dotes naturaes na obra do actor, quando desacompanhados da applicação das faculdades d'espirito e do estudo reflectido e perseverante.

Na tradicção do nosso theatro ha, para oppôr a Tasso, o nome d'uma artista que poude dominar as multidões unicamente pelo poder dos factores mentaes do seu talento: é a Josepha Soller. Foi superior, perante a critica justa e intelligente, a Emilia das Neves, a tragica dos grandes lances, uma actriz d'intuição poderosa e de soberba plastica, voz d'oiro, mas de dicção defeituosa e incorrecta.

A Soller nascêra actriz. Epiphanio, seu mestre, só lhe ensinou a arte depois d'ella já ser artista. O seu genio fel-a porventura advinhar; o que não lhe poderam ensinar, inventou; depois observou, trabalhou e estudou muito.

A sua estreia na *Ciganinha* foi um dos succes-

sos mais ruidosos de que ha memoria no theatro portuguez; e depois, de cada vez, em cada novo trabalho, Josepha Soller trouxe sempre ao publico uma nova creação, uma nova feição do seu talento.

Comprehendia e sentia o que declamava: "não era uma vaidosa recitação mais ou menos modulada pelos labios; era a voz que se quebra, as fibras que palpitam, um anno de vida gasto em dez minutos!„ assim fallou d'ella o snr. Julio Cezar Machado que a viu apparecer e estreiar-se, seguindo-lhe, passo a passo, a sua carreira artistica; e ácerca dos seus dotes acrescenta: "Comquanto a natureza fosse cruel para com a Soller, baixinha, sem voz, sem olhar, sem elegancia,—o trabalho, que é um segundo talento, valeu-lhe e elevou-a. Chegou a ser notavel, grande„.

Seu marido, o actor Assis, dotado de todas as qualidades externas do galã: alto, elegante, bons olhos, voz sonora e timbrada, figura extremamente sympathica, nunca passou d'um soffrivel actor d'alta-comedia.„ Faltou-lhe, exactamente, para ser notavel as faculdades que engrandeceram a actriz que desposára: alma e intelligencia.

Uma outra figura do nosso theatro, bem original e curiosa, é a do actor Antonio Pedro.

Este artista offerece-nos o exemplo d'uma intelligencia scintillante, mas inculta, dirigindo um corpo pobre, sobretudo, de voz, d'attitudes e maneiras.

O snr. Fialho d'Almeida fallando d'este comediante n'uma das suas publicações, diz com toda a

auctoridade que reveste a sua critica: Antonio Pedro "era o specimen do genio inconsciente, reagindo sobre uma figura passiva de macaco, e por isso só em papeis de caracter macabro e plebeiamente tragico como o *De profundis* do *Sargento Mór de Villar*, o *Paralytico* e o coveiro do *Hamlet*, conseguia ser prodigioso, e todos os papeis de homem de sociedade lhe falhavam...

E assim foi na verdade; mas não contribuiu para isso, unicamente, a falta de meios physicos. Os papeis d'homem de sociedade estavam completamente vedados a este actor ainda por deficiencias d'ordem intellectual.

Antonio Pedro era profundamente ignorante, quasi analphabeto. Desconhecia por vezes o sentido das palavras e pronunciava-as detestavelmente, conservando, a despeito de todos os conselhos, os vicios de linguagem da gente do povo entre quem vivera até entrar no theatro, e com quem depois continuou obstinadamente a tractar, preferindo as casas de bohemia e de petiscos aos cafés bem frequentados e centros mais illustrados de convivio, sempre arredado d'artistas, litteratos e gente de sociedade. D'aqui a rudeza da falla e a falta absoluta de maneiras que lhe tornaram inabordaveis os generos mais elevados.

Foi principalmente a carencia d'instrucção e o desconhecimento, completo, do que fosse a vida da primeira e mesmo da media sociedade, a falta d'assimilação d'esses mil nadas de vestuario, de linha, de gesto, andar, articulação e entonação da phrase,

do caracter, afinal, do homem do mundo, que, não permittindo ao seu espirito visionar o personagem nem pelas qualidades intimas nem exteriores, o tornaram inacceitavel vestido de casaca, e inadmissiveis n'um interior distincto, a sua declamação e jogo scenico.

Se não fôra a sua ignorancia—Santos, o grande actor ensaiador, que tanto o admirava pela poderosa intuição, quantas vezes o tinha de corrigir palavra por palavra!—e este desvio de todo o convivio selecto e illustrado, a sua dicção, e a sua figura naturalmente má, ter-se-hiam educado; pela influencia do cerebro havia de ductilisar-se o corpo e moldar-se ás exigencias d'esse meio social, como se tornára malleavel para a encarnação dos mais diversos typos plebeus que ficaram na tradicção como creações verdadeiramente geniaes; e os recursos da caracterisação e vestuario teriam corrigido, finalmente, o que ainda faltasse á natureza para o acabamento das figuras.

No seu vasto reportorio sobresahem, além dos personagens já citados, mais estas indiscutiveis corôas de gloria: o *Judeu* do *Juiz*, o *Communista* do *Rabagos* e o *Moleiro* do *Pedro o Ruivo.*

Por vezes, Antonio Pedro errava na interpretação do caracter d'um personagem; mas o seu talento natural e expontaneo triumphava quasi sempre da falta commettida: dentro do recorte que adoptára embora em opposição ás razões mais doutas, a sua intelligencia encontrava todos os effeitos, todas as *nuances* de inflexão e de gesto, compativeis

com o personagem que encarnára; e, n'estes termos, procedia com tal logica que o publico em geral não dava com o erro, e a critica, apontando-lhe o desvio, acabava quasi sempre por admirar o seu trabalho.

Antonio Pedro foi indubitavelmente um actor de genio—a despeito da sua voz ingrata e extrema fealdade,—nos generos comico e plebeu dramatico; mas teria sido um grande actor em todas as especialidades da sua arte se houvesse tido algum tracto social a par d'uma regular illustração.

Um nome celebre na scena nacional nos occorre citar agora depois d'este ligeiro esboço do talento d'Antonio Pedro. Queremos fallar d'um actor antigo, dos actores idos, talvez o mais completo, e, por certo, o mais conscientemente artista: referimo-nos a Anastacio Rosa.

Este comediante que não reunia, exhuberantemente, todos os dotes requeridos para a scena, mantendo-os simplesmente n'um equilibrio regular, tinha, sobrelevando a todos, o dom supremo d'uma intelligencia viva, culta e particularmente reflectida.

Se houve, no primeiro, ao lado de creações brilhantes, papeis que lhe escaparam completamente, ou por maior complicação nos caracteres, por falhas d'observação directa, ou, ainda, por maiores exigencias litterarias, em João Anastacio Rosa via-se, pelo contrario, em todos os seus trabalhos, até nos mais variados e oppostos, que o estudo e uma reflexão profunda afinavam cabalmente, este caracteristico da perfeição, no tablado: o rigôr plastico e a exacti-

dão psychica;—embora nos seus primeiros annos de vida artistica este rigor o conduzisse a excessos que elle proprio condemnou depois, mas que, ao tempo, eram exigidos pelo gosto intransigente das plateias.

Logo na sua estreia, no papel de *Peres* do *Estudante de São Cyro*, poude Emilio Doux, notavel ensaiador e seu director de companhia, avaliar quanta intelligencia e quanta alma o joven actor desejava pôr na interpretação dos seus papeis. O caracter feroz e sanguinario do velho Peres não havia encontrado ainda interprete tão consciencioso e tão convicto: Rosa poz n'elle todo o ardor, todo o fogo de que a sua alma juvenil era capaz,—não sem respeitar todos os traços do lineamento interior do personagem.

Novo, ardendo na ambição dos applausos d'um publico, então, pouco apurado em critica, e que só comprehendia o gesto, como bem diz Couailhac, quando via partir-se o braço que o lançava,—Rosa deu uma interpretação verdadeira mas tão sentida e violenta ao caracter do iracundo castelhano que Emilio Doux viu o theatro em termos d'ir abaixo, não só com a tormenta d'applausos que cobriam o trabalho do actor, mas inda mesmo pelas sanhas de tyranno de que este se havia possuido, chegando a levar diante de si uma porta que se lhe não abriu, rapida, n'uma occasião em que a rugir ia a sahir de scena.

Estes exaggeros provinham, directamente, das tendencias da litteratura da epocha que se deleitava

em metter nos melodramas todas as atrocidades e todas as ferezas. Em Hespanha, até ainda ha pouco, a escola de declamação seguia este estylo violento e emphatico; no tempo de Rosa a fama dos seus trabalhos chegou até là, sendo muito cumprimentado em Madrid quando, na sua primeira viagem á França, passou n'aquella cidade.

Mas este genero dramatico ia arruinando completamente o actor Rosa que, em resultado dos esforços vocaes a que era obrigado, sem descanso, se viu atacado d'uma laringite, forçado, por isso, a procurar nos Pyreneos a cura da saude abalada e a aonjuração dos perigos que ameaçavam o glorioso futuro da sua carreira. A viagem a França restaurou-lhe a saude e enriqueceu-lhe o espirito: o soffrimento quebrou-lhe as violencias do seu temperamento e o tempo d'essas ferias forçadas não foi perdido para a meditação e observação da Natureza. Tudo concorrera, pois, para a benefica modificação da sua maneira artistica n'um sentido mais verdadeiro e mais humano.

Começa, aqui, uma era nova na vida do artista. A sua intelligencia robusteceu com a reflexão; e o seu amor pela verdade sacrificou á arte, facilmente, os ephemeros triumphos obtidos á custa d'exaggeros inverosimeis e ridiculos.

O papel do *conde Herman* e o de *Lombard*, no *Operario*, foram trabalhos filiados pela critica da epocha n'esta segunda maneira, e considerados creações psychologicas de grande merito.

Na exteriorisação dos personagens que encar-

nava logo se lhe descobriu a indole de plasticista. Os seus talentos de pintor e o gosto pela esculptura, auxiliaram-n'o prodigiosamente na composição do recorte, gesto e attitudes das figuras que representava. Na *Prophecia*, de D. José d'Almada, fazendo o papel de *Tito*, um papel secundario, conseguiu a creação d'um typo que ficou notavel no seu reportorio pelo estylo largo que adoptou, estylo completamente em accordo, como diz o sr. Andrade Ferreira, seu biographo, com as tradições da estatuaria e da tragedia que sempre devem presidir ao esboço d'estes bustos notaveis da historia antiga.

As suas tendencias para as artes do desenho, levando-o ao estudo da archeologia e ethnographia, obrigando-o a observar as attitudes e os relevos das fórmas da esculptura, desenvolveram-lhe portentosamente o já grande instincto plastico, ao tempo que lhe enriqueciam o espirito com novas noções d'esthetica, arrancadas, pela contemplação, aos modelos maravilhosos do Louvre, Escurial e Luxembourg.

A historia, sob o ponto de vista artistico, mereceu-lhe tambem grande attenção. E foi pelo conjuncto das qualidades adquiridas á custa d'este aturado estudo e grande reflexão,—pois ia desaccompanhado de noções theoricas,—que Rosa conseguiu fazer todas as figuras historicas e de caracter, do seu vasto e tão variado reportorio, com um apuro esthetico, um rigôr d'epocha e um escrupulo de verdade, tanto no exterior como nas qualidades intimas da figura, que desde logo se collocou muito

para diante dos seus collegas, longe, muito longe, do tempo em que viveu.

Rosa, só por si, sómente por aspiração da sua alma e por uma peculiar videncia dos talentos superiores, póde dizer-se que revolucionou a arte dramatica em Portugal. De facto, a scena portugueza havia recebido, antes d'elle, a influencia do saber d'Emilio Doux; a declamação, cantada, soluçante e plangente, que era o fundo dos papeis sentimentaes, e a chocarrice clownesca, mixto de guinchos, esgares e traços vis de vermelhão e alvaiade, que constituia o estylo comico, tinham cedido o lugar a uma dicção mais séria, mais natural, sem grotesco, recebendo tambem a *mise-en-scéne* modificações bem importantes; mas a escola de Emilio Doux sendo a romantico-sentimental, a convenção era-lhe inseparavel, de certo ponto em diante;—e foi sómente á intelligencia e illustração do actor Rosa que se deveram as primeiras creações elaboradas com o rigor scientifico da psychologia e da historia, com a observação da Natureza, e com o encanto e brilho que o conhecimento das artes do desenho sempre prestam ás figuras do tablado.

Pertence a esta soberba galeria de typos psychico-plasticos, a figura do *Romeiro*, do *Fr. Luiz de Sousa*, cuja expressiva cabeça, no dizer de contemporaneos, revelava desde logo o valor sereno da alma que abrigava, alma d'ouro, de portuguez antigo, cujo brilho o rijo sôpro das tormentas não conseguira nem mesmo de leve empanar; o gesto e a dicção eram tão nobres como a figura; e foi d'esta fusão do

caracter intimo com o exterior, que sahiu a creação completa, viva, palpitante de belleza e de verdade, acabadamente artistica: é que em Rosa, dizem-n'o ainda os velhos que o conheceram mais de perto, o personagem era composto no espirito, nas suas varias modalidades e em todos os detalhes, antes d'apparecer aos espectadores sobre a scena.

Outra creação notavel pelo duplo valor pittoresco e intimo, foi a do fundador do theatro portuguez o protagonista do *Auto de Gil Vicente*, d'Almeida Garrett.

Encarando-a pelo aspecto externo, diz o seu contemporaneo, snr. Andrade Ferreira: "E que radiante de genio e de jovialidade se não apresenta essa outra fronte calva do velho comediante portuguez, do patriarcha da comedia da Peninsula, de Gil Vicente!„ O valor do estudo do personagem no que se referia a caracter, expresso pelo gesto e pela diccão, pode calcular-se pelo effeito produzido sobre Samson, o grande mestre da scena em França, no seu tempo, e sobre outros notaveis actores do Theatro Francez que assistiram á declamação d'uma scena diaquella famosa peça.

Na segunda visita que Rosa fez a Paris, este artista pediu a Mr. Fournier, que havia sido consul em Lisboa, para verter-lhe em francez a celebre scena do *Auto* em que o velho actor se resente dos zêlos de sua filha Paula ao ouvil-o chamar seus a uns versos que ella havia composto. Foi esta scena que Rosa declamou, deante dos seus collegas, em casa de Samson.

Este episodio encontrâmol-o traçado pelo seu biographo, e reproduzimol-o aqui na parte que mais interessa ao nosso fim.

"Samson convidou Rosa para um jantar na sua casa de Carenton, agradavel vivenda, fóra de Paris. N'esse jantar achavam-se reunidos alguns dos actores do Theatro Francez e varios escriptores. Duplessys a celebrada *coquette*, tão estimada e admirada de Samson, tambem ahi se achava.

" . . . Rosa deu a traducção em francez a Samson, e principiou a declamar.

'Foi tal o enthusiasmo do grande actor e de todos os circumstantes, que pediram a repetição; e para que nada se perdesse com a ausencia da figura de Paula, o que privava Rosa de fazer algumas contra-scenas que mais verdade e realce dão áquelle lance, foi o proprio Samson que se dispoz a figurar de Paula. Os applausos então foram immensos. Desde este dia o actor portuguez ficou tido no conceito que realmente merecia, e Samson ligou com elle cada vez mais uma intimidade, que nada desmentiu até á sua partida para Portugal.„

A amizade de Samson foi para o nosso actor altamente proveitosa. Não só completou noções relativas ás variadas questões d'arte dramatica, que a falta d'um conservatorio lhe não tinha feito conhecer cabalmente, mas ainda porque viu plenamente corroborados os principios a que tinha chegado pelo labor do seu espirito d'observação e de critica.

Rosa viu muito, na sua segunda visita a Paris: aprendeu principios novos mas reconheceu tambem

que nem tudo o que os seus collegas lá faziam era arte theatral, na sua acepção mais pura. O que ia notando, logo ia expondo a Samson, e teve a satisfação de ver, em regra, as suas opiniões sempre confirmadas pelo grande mestre do theatro francez, esse astro da tragedia e alta comedia, conhecido entre os seus contemporaneos como "o comediante perfeito.„

Rosa deixou um reportorio tão vasto como variado e escolhido.

Creou modelos em todos os generos, deixando na tradicção a fama de verdadeiras obras primas.

Destacâmos ao acaso, o *Alfageme de Santarem*, o *Conde Hermann*, *D. Tadeo,* de *O Primo e o Relicario*, *Dr. Athayde,* do *Cégo*, o *Romeiro*, do *Fr. Luiz de Sousa*, o *Desgenais*, das *Mulheres de Marmore,* o *Maestro Favilla*, e *Gil Vicente*, do Auto de Garrett.

Entre todas as fignras a que este actor deu vida sobre o palco, avulta o protagonista do *Marquez de la Seiglière*, um velho marquez do *antigo regimen*, interpretação soberba d'originalidade e brilho, que ficou quasi lendaria entre as mais bellas creações da scena portugueza.

Na comedia representada em portuguez com o titulo, *As cartas do Conde Duque*, Rossi, o celebre Rossi, fazendo em Portugal o papel creado entre nós por Anastacio Rosa, não conseguiu apagar da memoria dos que viram o nosso actor o seu trabalho eminentemente brilhante e acabado.

Um fim reservado tivémos nós em vista, alar-

gando os traços da vida artistica d'este comediante.

Com certeza, não foi, fazer-lhe uma nova biographia, mas sim pôr-lhe em evidencia todas as suas faculdades, e mostrar como elle as poz em jogo para chegar a este fim tão almejado e poucas vezes obtido: ser um grande, um completo artista.

Chegados a este ponto, vamos comparar todas as condições e factores do talento d'este artista com os indicados no enunciado de Sarcey, a vermos se este exemplo confirma essa doutrina, ou é, pelo contrario, a sua absoluta negação.

Entre os nossos actores, Rosa, foi notavel: sel-o-hia pelos seus grandes dotes physicos, notando-se no seu trabalho algum aproveitamento especial d'esses dons?

Não, evidentemente. Não só as suas qualidades externas, eram, como dissémos, simplesmente vulgares, mas ainda se viu que quando o mau gosto do publico e das lettras lhe exigia certas sonoridades mais violentas, a larynge se recusou, e o artista teria ficado aphonico se não buscasse remedio na therapeutica do ar dos Pyreneos e na modificação immediata da sua declamação, levando-a para os limites restrictos do seu orgão vocal,—o que, felizmente, equivaleu a leval-a para a verdade.

Foi actor creado por *docilidade*, à custa dos conselhos dos mestres em algum conservatorio, ou sobre o palco á custa d'esforços d'ensaiadores ou collegas? Tambem não. Ninguem o fez; elle é que se educou a si proprio, estudando, procurando, inquirindo, a observar, a advinhar.

As regras da sua arte, achou-as elle. Nem ao tempo havia mesmo em Portugal quem soubesse dizer-lhe cousa que fosse proveitosa. A sua intelligencia, procedendo por si propria, achou os principios, encontrou a doutrina que em França os grandes mestres da scena ensinavam e practicavam; e elles, applaudindo-o e admirando-o, consagravam o actor feito, creado, pela simples applicação das suas faculdades.

Foi elle por acaso um actor d'intuição?

Antes de tudo, precisâmos bem saber o que seja no theatro a intuição.

Ora vejamos. Applica-se vulgarmente a palavra *intuição* nas varias bellas artes, á *disposição natural* para exercer a sua technica, qualidade inconsciente, verdadeira marca da vocação, que para o pintor se manifesta pela facilidade em desenhar e colorir, para o esculptor pela aptidão nata em modelar, para o pianista pela espontaneidade e certeza em ferir a tecla, para o poeta pela promptidão em achar a imagem e a rima.

Para o actor consistirá a *intuição* n'este conjuncto de factores: instincto plastico, aptidão imitativa e naturalidade na dicção?

Se a palavra se toma n'este sentido que é o de *habilidade*, *disposição* para a scena, podemos affirmar que Rosa possuia realmente uma grande *intuição*: todos os seus trabalhos mostravam claramente a exhuberancia d'aquellas qualidades.

Mas bastam estes dotes ao actor para ser grande, e foi sómente á custa d'elles que Rosa foi notavel?

Seria ridicula a affirmativa.

Se em nenhuma arte, podemos conceber um artista completo sem a cultura das suas aptidões, sem o conhecimento das regras e preceitos geraes *du métier*, augmentado do producto da experiencia propria, isto é, do resultado da applicação da sua intelligencia, imaginação, sensibilidade e observação aos themas que já estudou, logo *á priori* se vê que a arte dramatica, tendo de exercer-se sobre theses de sentimento, assumptos d'historia, de pathologia, conflictos de caracteres, phenomenos os mais complexos e variados, não poderia escapar á lei geral e, bem pelo contrario, a sua qualidade d'arte d'interpretação deve exigir ao artista, com maiores responsabilidades e respeito pela obra d'outrem, uma mais desenvolvida cultura intellectual.

Ora do que dissémos ácerca dos estudos do actor Rosa, dos seus progressos na arte, á medida que a sua intelligencia se tornava mais robusta, e que a sua illustração se enriquecia, logo se conclue tambem que este comediante não foi um actor de simples *habilidade*, mas um artista cujos talentos foram ennobrecidos pelo estudo e no convivio dos doutos, tanto nas bellas artes, como nos demais ramos do saber correlativos do theatro.

Parece-nos sufficientemente provado, pelos exemplos de casa e tambem pelos de fóra, que a falta de dotes naturaes pode ser supprida pela intelligencia, e que, ainda mesmo nos artistas que em maior grau os reuniam, foi sempre o fulgor do seu espirito que

os tornou grandes, os fizeram mestres, e nunca os recursos physicos que, como fundo do talento, a nenhum actor pode dar merito ou reputação séria.

Mas voltemos ainda á palavra *intuição*; faltou-nos admittir o outro aspecto, o outro sentido mais exacto, em que o termo pode ser tomado. Sarcey quiz dar por certo á palavra o seu sentido philosophico, pretendendo significar com ella uma percepção clara, viva, que dispensa a reflexão ou o raciocinio.

Ora H. Taine, define assim, a *intelligencia*, no prefacio do seu livro que a toma para assumpto: "é a faculdade d'adquirir conhecimentos„. A *intuição*, porém, não é mais do que esta faculdade tornada relampago: é a synthese rapida, fulgurante; é a formação da these n'um relance.

Mas, essa percepção instantanea e sem labor, a *intuição*, é, tambem, segundo Sterne, um dos instrumentos do genio, sendo o outro a *sensibilidade*. Poderão, pois os partidarios de Sarcey negar a utilidade da intelligencia no talento do actor e exigir-lhe, como simplificação, as qualidades do genio?!

Ora ainda que o genio não é mais do que uma superactividade das faculdades mentaes, a *intuição*, como *instrumento*, precisa operar sobre conhecimentos já obtidos para chegar á *creação*. Como na chimica o composto, o producto novo, apparece com qualidades completamente differentes dos componentes, mas d'elles foi formado, assim a obra do genio é a imagem d'essa synthese em que a *intuição* substitue as forças chimicas ou a energia electrica na associação dos elementos.

A *intuição* sem a "faculdade d'adquirir conhecimentos„ é um absurdo, porque ella é uma sublimação d'essa faculdade; mas que o não fosse, a não coexistencia das duas trazia á primeira, a absoluta inutilidade d'um instrumento que não tivesse materia em que empregar-se.

E, a proposito, convém distinguir até que ponto o *genio* póde ser utilizado no actor.

A faculdade creadora pode operar de duas fórmas, segundo a considerâmos nos homens de talento genial, ou na classe apartada por Lombroso e para a qual o genio é uma fórma de degenerescencia intellectiva.

Nos primeiros, a inducção é porventura mais lenta, mais reflectida; mas o senso critico acompanha, constante, a sua obra, ainda mesmo nos momentos de maior inspiração, sabendo sempre como, porque modo, chegaram a crear. Nos individuos do outro grupo a intuição é rapida, é mais uma videncia do que uma percepção; a creação surge no espirito, inconscientemente; as ideias, a sua fórma, as combinações plasticas ou sonoras, affluem ao cerebro n'uma vertigem, independentemente da vontade ou de qualquer esforço mental; Mozart confessava que a inspiração musical lhe despertava no espirito como se fôra um sonho; Kuh quando recitava as suas mais sublimes estrophes, era incapaz de fazer o mais ligeiro raciocinio,—o seu estado mental achava-se mais proximo da loucura do que da intelligencia normal. Muitas vezes nos genios d'esta especie, passada a inspiração que a sciencia compara

a um accesso epileptifórme, o proprio auctor não chega a comprehender o que escreveu, apaga-se-lhe da memoria tudo o que recitou, e ao accesso succede uma depressão sensivel: o *homem de genio* torna-se, então, um homem vulgar.

Sendo assim, poderá o comediante confiar a gloria da sua vida á *intuição* d'esses momentos, esperar pela inspiração, que vem não se sabe quando, como o romancista, o compositor, o pintor ou o poeta; e entregar o personagem que o auctor lhe confiou aos acasos d'esses accessos? Não, por certo.

As imagens concebidas n'este estado doentio, produzidas como por uma scentelha que inflammasse o cerebro, teem, na verdade, o fulgor extranho, o brilho intenso da chamma que as gerou; esses lampejos, porém, são *intermitentes*, e nunca se sabe a hora em que virão cortar a meia escuridade que é, por vezes, o seu alumiamento normal fóra dos sublimes, mas curtos, momentos da inspiração. O actor, pois, que só possuir como fundo intellectual estas scintilações passageiras, difficeis d'apegar rastro ao seu genero de trabalho, bastante especial, raramente poderá formar-se uma reputação ou um nome sériamente glorioso.

Se o poeta, o romancista, ou o pintor, podem dictar, descrever ou desenhar a fórma dos sentimentos, a expressão das ideias, o relevo das imagens e as linhas dos caracteres concebidos pela imaginação no momento do delirio inspirador, fixando assim a creação sem temer que as seguintes

J. ANASTACIO ROSA

depressões mentaes a deixem porventura perdida ou em esquecimento,—o actor, em geral, quer seja no trabalho inicial quer no definitivo, não tem para fixar os productos da inspiração outro meio que não seja a sua memoria, e esta bem sabemos que falta, infelizmente, frequentes vezes na classe dos genios anormaes.

Mas quando um espirito equilibrado e de cultura, é a base onde se firma o genio para realisar a creação, quando a memoria, fiel, está prompta para annotar, e, livre, o senso critico para observar e corrigir, então as concepções do actor pelas condições peculiares á sua arte, deixam nas multidões essa impressão d'assombro que não se apaga mais n'uma existencia inteira. D'essas, que, inda no fim da vida, fazem o publico revêr, commovido e abalado, aquella noite em que Emmanuel encarnava, dolorosamente, o rei Lear, ou Sarah, entre gracil e apaixonada, nos mostrava Tebis, n'um sublime romantismo de que ella, só, tem o segredo.

Parece-nos ter mostrado pelo que havemos dito que a inspiração no theatro, para ser bem aproveitada, deve suppor no artista uma constante lucidez e um repositorio d'ideias onde o genio vá beber e inspirar-se. Os grandes genios do theatro francez, inglez e allemão: Talma, Kean e Iffland, de facto, sabiam muito, andavam a par dos conhecimentos artisticos e litterarios do seu tempo.

No proprio Antonio Pedro temos o exemplo flagrante da intuição só produzindo quando accompanhada d'anteriores elementos d'estudo ou d'ob-

servação: vivendo nos meios inferiores, o artista não precisou dos livros por ter podido estudar os modelos vivos, assimilando toda a fórma exterior e toda a psychologia dos caracteres populares, Foi n'esse museu vivo que o seu espirito colheu os materiaes que a intuição associou para a genese das suas mais brilhantes creações.

Mas façamos ainda mais algumas considerações d'outra ordem ácêrca da necessidade da intelligencia no talento do actor.

Exemplifiquemos, figuremos algumas hypotheses, afim de bem materialisarmos as noções que vimos expendendo.

Suppunhâmos que o comediante se acha, para a interpretação, em frente d'uma figura historica. Não precisará elle averiguar as causas d'essa acção em que o personagem se envolve, para bem estabelecer as suas relações com o meio; não carecerá d'estudar a epocha em todos os detalhes externos do trajo, do gosto, dos habitos; será indifferente o aprofundar a psychologia do personagem, saber se elle era timido ou ousado, franco ou insidioso, astuto, apoucado ou intelligente: procurar conhecer, emfim, aquillo que se não póde alterar, se não pode phantasiar, sem deprimir, por estar indelevelmente sellado, pela verdade da historia?

Trata-se d'um caracter menos feito; mais delicado, mais psychologico: a obra é de Shakspeare: é Talma que vae fazer o Hamlet.....

O artista tinha n'esta figura sombria do principe

dinamarquez uma das mais refulgentes joias da sua immarcessivel corôa.

Geoffroy, que tinha por este actor bem pouca sympathia pessoal, confessa que elle comprehendia superiormente Homero, Euripede e Shakspeare, representando d'uma maneira assombrosa todo o vasto "reportorio negro„.

Mas, pergunta-se, para interpretar o grande tragico inglez precisaria o actor d'uma grande intelligencia ou bastar-lhe-hia uma vulgar erudição?

Que responda a voz de Victor Hugo fallando de Shakspeare: "Quanto á sua philosophia ella é extranha; prende-se a Montaigne pela duvida e a Ezequiel pela visão„. E, no *Avant-propos* da traducção dos "Dois Hamlets„ feita por seu filho François Victor Hugo, desenvolve assim a questão shakspereana:

"Existem problemas na Biblia; ha-os em Homero; conhecem-se os de Dante; na Italia ha cursos publicos d'interpretação da *Divina Comedia*. As obscuridades proprias a Shakspeare, não são por certo menos abstrusas. Como a questão biblica, como a questão homerica, como a questão dantesca, a questão shakspeareana existe.

. . . .

"Para penetral-a, e, na medida do possivel, resolvel-a, é indispensavel uma bibliotheca inteira. Historiadores a consultar, desde Herodoto até Hume, poetas, desde Chaucer a Coleridge, críticos, editores, commentadores, novellas, chronicas, dramas, comedias, obras em todas as linguas, documentos de todas as especies, peças justificativas de genio . . .

No British-Museum, existe um compartimento exclusivamente reservado ás obras que teem uma relação qualquer com Shakspeare. Estas obras devem ser: umas verificadas, outras aprofundadas. Trabalho serio e arduo, e cheio de complicações. Sem contar os registos do chefe de "troupe„ Henslowe, sem contar os registos de Stratford, sem contar os archivos de Bridge-Water House, sem contar o jornal de Symon Forman.

Não é inutil confrontar as opiniões de todos os que teem tentado analysar Shakspeare, a começar por Addison no *Espectador*, e a acabar em Jancourt na *Encyclopedia*.

. . . .

"Onde elle (Shakspeare) se inspira, não o procureis, é n'elle mesmo; mas onde elle bebe, onde elle colhe, esforçae-vos por descobril-o.

. . . .

"Chegar a comprehender Shakspeare tal é a tarefa. Toda esta erudição tem por fim: attingir a alma d'um poeta. E' o caminho d'abrolhos d'este paraizo.

Forjae uma chave de sciencia se quereis abrir esta poesia.„

Mas não é só a historia, a philosophia, o estudo do coração humano, a noção d'habitos sociaes diversos que, em alliança com sufficientes conhecimentos litterarios e artisticos, devem constituir o fundo da cultura do actor moderno. Ultimamente, os themas da pathologia teem entrado francamente na litteratura do romance e do theatro; e, sem irmos longe,

temos nos *Espectros* d'Ibsen, o exemplo d'um interessante thema pathologico-social, exigindo, por parte do interprete do seu protagonista, muita pesquiza pelos livros para a comprehensão do personagem, no ponto de vista da transmissão morbida heriditaria, e caracteres clinicos mais vulgares da degenerescencia alcoolica, e, ainda, muita observação sobre exemplares d'esta especie para d'elles aproveitar os traços necessarios á composição e realisação d'aquella figura especial. No emtanto, note-se, é necessario que tudo se exprima por fórma que, sendo verdade e sendo sciencia, não revolte, para ser arte, e fique ao alcance da multidão que tudo hade comprehender sem esforço, quasi sem pensar, fazendo entender, por maneira analoga, a complicada psychica d'esses caracteres doentios, nos quaes a perversão dos orgãos arrastou á perversão dos sentimentos.

Em França, Regnier, tão notavel actor como professor de declamação, e Samson, o didactico, o mestre da tragedia e da alta comedia, Iffland o celebre comico allemão, Marcready, o grande tragico inglez, todos, nos seus estudos e memorias do theatro proclamam a necessidade d'uma intelligencia clara e illustrada como parte principal do talento do actor. Mais modernamente parece destoar d'este concerto unanime o famoso actor C. Coquelin. Este artista, sobretudo, intelligente e culto, diz no seu livro, *L'art du Comédien*, cousas extranhas, não como factos, mas como doutrina. Affirma ter conhecido excellentes actores que, fóra da sua arte, passa-

vam, não sem razão, por espiritos bastante medio-cres; e conclue: "é que em definitiva não ha intelligencia indispensavel ao actor senão a da sua arte.„ E diz ainda: "li não sei onde que, de toda a poesia franceza, Corot não conhecia senão o *Poliuto*; ainda não o tinha acabado; isto não impedia, porém, de ser elle proprio um adoravel poeta . . . na pintura„.

O grande comediante das Portes de St. Martin, apezar de todo o seu saber, dentro e fóra da technica do theatro, parece-nos bastante paradoxal considerado como philosopho da sua arte.

Coquelin eguala, para as suas considerações, o comediante a um pintor, e a similhança dos elementos comparados falseia-lhe, por completo, as conclusões.

O pintor, como o escriptor, como o poeta, escolhe os seus themas, livremente, fugindo das difficuldades á vontade, deixando o seu espirito crear dentro da esphera mais ou menos ampla dos seus conhecimentos. E ainda que hoje se considere completamente falso o principio da *utilidade* da ignorancia, mesmo no poeta lyrico, podemos no emtanto —segundo o exemplo dado — conceber um paizagista pouco lido, e grande, ao mesmo tempo, tanto pela technica como pela poesia, das suas telas, evolada.

Ao pintor, como ao poeta, ao litterato, ninguem lhe impõe o assumpto; elle é que o escolhe ou inventa a seu prazer. Os assumptos de historia e as theses psychologicas só serão tractadas pelos que para isso se acharem com forças e recursos sufficientes.

Com o actor, porém, não acontece o mesmo;

não é o comediante que faz as peças que vae representar; e que fosse, o theatro tractando d'acções completas, não pode limitar-se como as outras artes á ingenua descripção d'uma paizagem, a uma scena mais ou menos poetica de costumes, ou á similhança d'um retrato, tirado pacientemente do natural. Tem d'interpretar em toda a complexidade os labyrinthos da alma humana. Não é só Homero, nem Corneille, nem Shakspeare; é toda a litteratura moderna contando com Voltaire, passando por Victor Hugo, os dois Dumas, Augier, F. Halm, é Sardou é Rostand, tudo o que analysa a vida e disseca a Natureza; todos os themas: o orgulho, o heroismo, a paixão, o adulterio, gafeiras d'alma, nevroses, pathologia, tudo, do mais simples naturalismo até o symbolismo mais nebuloso do drama scandinavo.

Coquelin, demais, logo n'umas paginas adiante se contradiz por complelo, destruindo, com uma ingenuidade que pasma, a má doutrina anterior. E falla, assim, ao tractar do estylo do dramaturgo; "O comediante deve apossar-se do estylo, da maneira do auctor. Impõe-se-lhe o dever de penetrar o seu homem até o encontrar.

"É uma outra collaboração, mais intima, e mais profunda ainda, do que aquella a que elle se entrega quando procura o personagem para insuflar-lhe a sua vida.„

Com que chave ha-de o comediante penetrar no seu auctor para bem o comprehender afim de fazer com elle essa collaboração ainda mais intima e mais profunda do que a do estudo do caracter da figura?

Para conhecer o estylo e a individualidade litteraria d'um auctor, a critica não possue outro meio que não seja o estudo profundo das suas obras, procurando n'ellas, um espirito sagaz e d'analyse, todos os traços, todas as *nuances* que caracterisam a maneira particular do escriptor.

Para realisar, pois, o *desideratum* de Coquelin é necessario alliar o actor á mais fina intelligencia uma séria e philosophica cultura litteraria.

Eis a que ficou reduzida, pelas suas mesmas palavras, a affirmação que Coquelin pretendia demonstrar com o exemplo de Corot.

No nosso meio litterario, onde não abundam os originaes de merito, a muita leitura, o saber variado do actor, tornou-se uma necessidade imperiosa afim de bem interpretar nas obras traduzidas toda a Natureza extranha que lá surja: o exotismo dos caracteres, e as multiplices differenças de meio em que a acção se desenrola.

E, hoje, mais do que nunca se tornou o saber um elemento imprescindivel do talento do actor. A moderna orientação da litteratura e da poesia substituindo ás crendices, e ao sentimentalismo ignorante e piegas, a observação da vida e as annotações scientificas, exige, para a sua comprehensão, qualidades d'espirito dispensaveis nos periodos ardentes e soluçantes do romantismo. Hoje não se canta nem se ruge a phrase, flexiona-se: não basta ter voz, é necessario intelligencia: as flexões traduzem a intenção. E' preciso chorar com dôr, mas, como na Vida, cortar as lagrimas com os sorrisos; vencer a difficuldade

enorme da arte realista: ser natureza sem ser banal.

É absolutamente necessario que se inverta a opinião de Grimm, quando, ao referir-se á estreia de Monvel, dizia, que "gente d'esta ordem devia ser completamente separada do theatro e menos tolerada e admittida quanto maior o talento qne mostrasse„. Mas, para vêr o revez d'esta heresia, é mister que se não recrutem comediantes entre os vadios e infimas camadas sociaes. Os vicios de origem: linguagem, caracter, gestos e maneiras, são difficeis, quasi impossiveis, de depurar. É preciso fechar a porta á mediocridade que corrida, por incapacidade, da burocracia e das escolas, e, por mandriice, do commercio e dos officios, julga ser a arte do tablado perfeitamente compativel com uma bohemia sordida e ignara que lhe convem á sua capacidade e aos seus principios. O theatro não pode ser um asylo d'ignorantes e inuteis que o bom gôsto do publico já hoje não quer nem deve sustentar.

Para ser-se actor necessita-se alliar á vocação para a scena, a uma alma vibratil, a uma intelligencia lucida, ao regular physico, os principios d'instrucção indispensaveis para base dos conhecimentos variados que o artista deve adquirir afim de comprehender e bem interpretar os seus papeis; e, sobre isto, uma instrucção technica bem solida, ministrada n'um conservatorio ou curso especial, ou sob a direcção d'um comediante experimentado e notavel pelo profundo saber das regras e segredos da sua arte.

Uma necessidade que se impõe aos artistas de theatro, ha muito reconhecida mas pouco praticada

e que Iffland celebra em suas *Memorias*, é a do convivio com os litteratos e artistas plasticos e ainda dos comediantes uns com os outros; convivio d'onde nascem discussões que, com elevação e criterio, vão elucidando e corrigindo sem esse caracter d'irrevogavel, particular ao juizo do publico ante o qual precisa o artista apresentar-se bem seguro e animado, para não ter que lamentar, como tantas vezes, a sua imprevidencia, vaidade ou mau aviso.

Sainville e Fleury ouviram sempre com respeito os conselhos de Voltaire que, se errava quanto á forma emphatica e cantada que exigia á dicção do verso, era d'orientação segura em todas as questões litterarias, psychologicas e d'historia.

Baron aproveitou muito com a intimidade de Racine e teve em Moliére o seu educador; a Le Couvreur, no velho Dumarsais, achou guia seguro para a dicção bastante impura do seu começo de carreira; Clairon encontrou em Marmontel o mais desinteressado e prestimoso conselheiro: a declamação pomposa e exaggerada d'essa artista passou, por indícações suas, á dicção nobre, magestosa, porém mais simples e penetrante, que lhe deu celebridade; Talma conviveu muito com os artistas, especialmente com Gerard e com David, e escutava, cheio d'interesse e de respeito, as opiniões de Napoleão ácerca da interpretação dos seus papeis: a parte de Cezar na *Morte de Pompeu* foi modificada, em certo ponto, após umas observações judiciosas do Imperador da França.

Entre nós, Emilia das Neves, conviveu largamente com litteratos entre os quaes avulta o seu

biographo e admirador o sr. Visconde de Castilho; Rosa, afinou o sentimento esthetico nas suas relações com o grande florista Constantino, e, na intimidade de Samson, adquiriu principios novos e os toques definitivos que lhe deram confiança na sua arte.

Hoje é fundamental axioma de theatro que é do caracter interior que tudo parte para a realisação da figura: disse-o Coquelin, e é exacto.

Conceba-se o *caracter* e está alcançado o objectivo; tudo o mais, é, a isto immediatamente subordinado.

D'aquelle principio se tirava logo como obrigado corollario o imperio das faculdades do artista sobre os seus dotes corporaes.

O actor de dotes physicos medianos, se conseguir visionar internamente o personagem, e se conhecer a technica da sua arte, pode ficar com a certeza absoluta de que o seu trabalho sempre sahirá obra d'artista. Invertam-se as condições, e a mais bella plastica, o mais perfeito rosto, a voz mais sonora e bem timbrada, se não estiverem ao serviço do *caracter*, não conseguirão cegar a critica nem illudir o bom gosto das plateias.

Nos tempos da tragedia classica, em que o actor tinha d'encarnar figuras que não eram homens, mas quasi symbolos, em que uma auréola de todas as virtudes cercava a fronte dos heroes; e Cinna, Augusto e Alexandre, semi-deuses, puras abstracções sem attributos terrenos, sem temperamento a modalizar-lhe as paixões, e, mais que olympicos, espe-

ctraes, tinham na bocca uma linguagem celica, ideal, que não serve d'expressão entre os humanos, então, comprehendia-se talvez melhor a doutrina de Sarcey.

N'essa epocha a perfeição plastica condensando uma figura vaga como uma imagem de sonho, a magia d'uma voz timbrada, cantante, embaladora, ou o calor d'uma alma de paixão, rugindo desesperos, bastavam para a realisação de personagens que não conheciam exigencias materiaes; e tudo isto era primario n'uma arte convencional e requintada que em vez de nutrir-se da verdade, buscava subtilisar-se em acuidades puramente imaginosas de heroismo e de moral.

O espirito do seculo XVII, comprazia-se no ideal, na visão poetica; o dos nossos dias, exige a visão real, mas sempre artistica, em toda a multiplicidade dos seus aspectos. As figuras da tragedia não viviam, existiam; bastava-lhes para a integridade das fórmas um ether luminoso que as banhasse; a morte era uma simples supressão do movimento; e, do soffrimento, sómente conheciam a dôr moral.

As figuras do nosso drama, pelo contrario, quer sejam da historia ou da actualidade, vivem sempre na atmosphera do seu meio e da sua epocha: não são estatuas animadas, são seres physiologicos. D'ahi, a necessidade de conhecer-se todas as modalidades psychicas que resultam do temperamento e dos factores externos que sobre o individuo incidem, para a sua interpretação real sobre a scena.

È este o estudo do *caracter*, estudo bastante arduo e complexo por n'elle entrar em jogo as mais

varias noções das sciencias, e artes plasticas, como elementos necessarios á comprehensão e expressão final da figura.

A natureza, cançada de crear a grande alma dos heroes, deixou-lhes o corpo, em regra, descuidado, defeituoso ou banal.

Napoleão I, baixo e obeso, deselegante, não se encarnaria com verdade n'um actor de fórmas bem lançadas, de plastica irreprehensivel.

Excepções á parte, as figuras celebres da historia e da sciencia, guerreiros, sabios, litteratos, Horacio, Alexandre, Archimedes, Pope, Byron, foram tão notaveis pelos explendores do seu genio como pela exiguidade da estatura; alguns foram rachiticos, e Socrates, lemos algures, tinha a physionomia d'um cretino. Sendo hoje a Verdade o objectivo de toda a arte, esses vultos não poderiam caber sem correcção a menos, nas fórmas perfeitas, esculpturaes que eram o ideal da tragedia classica, e antes exigiriam, em contrario, finura d'espirito, para a comprehensão dos conceitos postos pela poesia na bocca d'esses gigantes do heroismo, da virtude e do talento.

Fóra dos papeis amorosos, a belleza physica occupa sobre a scena, especialmente no moderno reportorio, um logar verdadeiramente secundario. E n'esses papeis, ainda, a arte e o talento podem supprir em *graça*, em *encanto*, o que falta ao rosto em maior rigôr classico.

Delaunay, diz Coquelin, não era bello, e foi um primeiro galã encantador; ninguem *em scena* pareceu nunca tão formoso.

Victor Hugo dizia á actriz Dorval:

"Vous n'êtes pas belle, vous êtes pire!„ para significar o poder de seducção que ella exercia a despeito da sua physionomia irregular.

A entrada do realismo no theatro, apeiou do seu throno d'amor e de gloria essa figura inverosimil e ideal chamado o "galan dramatico„.

Aquelle composto de bellezas physicas e moraes, que constituia o centro da acção do romantismo, cedeu o seu logar a uma figura humana que será amorosa se tanto interessar á intriga e ás leis da physiologia, mas que não sendo filho de Venus nem d'Apollo não é obrigado a luxos anatomicos incompativeis com as posses de seus progenitores.

A dramaturgia moderna, toda experimental e d'analyse, divorcia-se por completo da opera lyrica, separando-se pelo assumpto, para extremos bem oppostos, a poesia cantada, das peças destinadas á dicção.

A comedia obriga o espectador, cada vez mais, a comparar, a verificar, a reflectir; a musica ferindo simplesmente o coração, só busca para seu thema as acções de sentimento: no poema lendario ou mythologico, e no romantismo, o mais imaginoso e mais ardente, encontra ella o seu campo d'acção mais appropriado e effectivo.

Por isso, se a opera, aváramente conserva o seu tenor, em cujo timbre fresco e terno se presente, a um tempo, coração e juventude,—os fulcros do velho thema que a musica se compraz em avultar e colorir,—o drama, seguindo a corrente realista de

toda a arte litteraria, procura os seus typos exactamente na media da humanidade: e não pode, por isso, conservar o *amoroso* com os attributos falsamente ideaes que lhe conferia o romantismo. Não se illuda pois o actor; e, d'entre os seus dons physicos, cuide mais especialmente d'um: a voz, o mais precioso sem duvida dos dotes exteriores.

Eduque-a por um estudo methodico, intelligente, e procure sobretudo tornal-a malleavel, colorida, rica d'inflexões.

No resto, satisfaz uma equilibrada mediania que, ajudada pela caracterisação, arte accessoria das mais importantes no theatro, encontrará todos os effeitos exigidos pelo caracter exterior do personagem.

Com essa collaboração das artes plasticas, cavam-se ou arredondam-se as faces, avolumam-se ou diminuem-se as fórmas, conseguindo-se com arte e com estudo as mais surprehendentes illusões. Lesueur, o mais prodigioso cultor do pittoresco no theatro—artista d'estatura quando muito mediana—conseguiu fazer um D. Quichote, que, no dizer de Coquelin, quasi parecia não ter fim: havia a illusão de que o corpo se media pelo comprimento da sua lança: "era o heroe de Cervantes em toda a melancholia da sua interminavel magresa„.

Estude pois o actor tudo quanto por complementar e accessorio possa auxiliar a sua arte: desenvolva todos os elementos externos do talento: trabalhe o corpo, adextre a physionomia, exercite o olhar e eduque a voz; mas não perca de vista que é o caracter interno da figura que ha-de ordenar e pôr em

acção os seus recursos. Attingil-o, comprehendel-o, é metter em si proprio essa força, essa energia psychica, que actuando sobre os varios agentes physiologicos, já educados para a obediencia á alma nova, creará a fórma viva e suggestiva, complexo d'arte e natureza, que é o personagem do tablado, a obra por excellencia do actor.

Por isso, para o comediante d'hoje, o mesmo enunciado de Lekain tem ainda de ser modificado: no producto que exprimir o seu talento devem entrar como factores primarios, e em valores *eguaes*, a alma e a *intelligencia*.

Se para um ou outro espirito rotineiro, a discussão especulativa aqui deixada não bastar á demonstração d'esta doutrina, lembrâmos-lhes a eloquencia dos exemplos apontados: concluirão d'ahi, que os factos confirmam a theoria, e que, verdadeiramente grandes, no theatro, só foram os que aqueceram ao coração o seu trabalho e o illuminaram com a intensa luz do seu saber.

O COMEDIANTE É UM ARTISTA?

III

Uma questão interessante e que tem occupado debates entre artistas, litteratos e criticos, é a que se refere á obra do comediante, julgada sob o ponto de vista restricto e philosophico da *creação*.

O actor *cria* ou simplesmente *reproduz?*

Tal é a pergunta dentro e fóra dos centros intellectuaes ainda formulada, e, em regra, respondida segundo as inclinações, interesses e prejuizos de cada um.

Bastante se tem escripto já, ácerca d'este assumpto particularmente curioso sob o ponto de vista especulativo. Varios actores, mesmo, em especial do theatro francez, teem procurado defender pela imprensa as suas prerogativas de verdadeiros artis-

tas: Coquelin Ainé occupa-se d'esta questão com amôr no seu livro "L'art et le Comédien„, e Mounet-Sully ao apresentar-se, ha tempos, como candidato a um *fauteuil* da Academia de Bellas-Artes, procurava inquirir, antes de tudo, se a opinião douta o consideraria "como operario exercendo um officio, ou como artista professando uma arte„.

No emtanto, do que temos visto, parece-nos que a these não tem sido posta completamente no campo doutrinario e antes se tem concluido quasi tudo, d'um lado, pelo preconceito, e do outro, pelas palavras auctorisadas de Voltaire, Dumas, Feuillet, Hugo, Augier e outros dramaturgos celebres, que deixaram consagrada para o actor a palavra *creação* designando assim a primeira realisação d'um personagem.

Não é que consideremos sem valor as varias citações de Coquelin, a que nos vamos em parte referir, e que a sua argumentação não mostre pelo menos a injustiça que em França, até certo tempo, se tem commettido para com os comediantes; mas não nos parece, repetimos, que a questão tenha sido levada á sua origem e ahi analysada á luz dos principios mais geraes e philosophicos.

É o que vamos procurar fazer, parecendo-nos poder demonstrar que a chamada *arte dramatica*, é deveras uma arte na acepção mais nobre e rigorosa da palavra.

Antes de tudo precisemos bem qual o fim ultimo a que se dirige toda a obra d'arte.

Segundo V. Cousin este objectivo é "a expressão da belleza moral ou espiritual, por meio da belleza physica. Esta, não é para a arte senão um symbolo da outra. A natureza apresenta-nos este symbolo muitas vezes obscuro: a arte, esclarecendo-o, attinge effeitos que a natureza só raramente póde produzir.„

H. Taine, no seu livro "Philosophie de l'art„ diz-nos que "a obra d'arte tem por fim manifestar algum caracter essencial ou saliente, isto é, alguma ideia importante mais claramente e mais completamente do que o fazem os objectos reaes„. Mais nos diz que nas artes imitativas este resultado se obtem "empregando o artista um conjuncto de partes ligadas ás quaes modifica systematicamente as relações„.

E como Cousin nitidamente nos explica no seu livro "Du vrai, du beau et du bien„ que o "fundo do bello é a ideia„ e que "a arte só tem em vista a realisação da mesma ideia„, vemos desde logo que espiritualistas e naturalistas, apezar das differenças d'expressão, estão comtudo d'accordo no que seja a essencia da obra d'arte; e podemos, por isso, tomar a definição de Taîne para base da nossa exposição, preferindo-a á primeira, por mais completa, mais precisa e mais clara.

É o que vamos vêr, inda que ligeiramente, fazendo uma verificação d'estes principios pela sua applicação ás artes para que foram em especial estabelecidos: bellas lettras, artes do desenho e musica dramatica.

Principiemos pela creação d'um personagem n'uma obra litteraria. Supponhamos um caracter: um grande ambicioso.

Esta figura, tomada no mundo real, vista no meio dos mil affazeres da vida quotidiana: no club, conversando sobre politica ou litteratura; passeiando, com ar despreoccupado; alegre, n'uma *soirée*, dansando, ou conversando gentilmente com senhoras; considerado na familia, carinhoso para a esposa, desvanecido para os filhos, póde não ferir intensamente a attenção dos que o cercam, por essa qualidade muito intima: o immoderado desejo das riquezas, do poder ou da gloria.

Este caracter, que se pode dissolver entre os multiplices actos e circumstancias que constituem o modo de ser vulgar do individuo, condensa-se, comtudo, e toma vulto, logo que a arte lhe modifique, intencionalmente, (por forma que se sommem os effeitos) os elementos que constituem a sua essencia: a heriditariedade, a educação, a instrucção, o exemplo imitado e todas as acções ulteriores que sobre elle podem influir. E essa convergencia de forças, alterando a proporção das acções do personagem, em ordem a dar predominio ás que são evidentemente *ambiciosas*, virá imprimir á figura litteraria um cunho essencial muito mais vivo e penetrante do que o caracter colhido em plena Natureza.

A mesma modificação systematica nas relações das differentes partes que constituem o todo se encontra nas estatuas dos grandes mestres. No Apollo de Belvedere, a estatura um pouco acima da

humana, e o corpo, liso, onde "nem uma veia se vê a interromper as fórmas„, calmo e socegado, sem a menor agitação nervosa, dá-nos a ideia, como diz Winkelmann, da sua natureza divina; não é o sangue humano que lhe dá vida mas "um espirito celeste que como um doce vapôr circula em todos os contornos d'essa admiravel figura„.

Nas estatuas collocadas por Miguel Angelo sobre o tumulo dos Médicis, a indignação e o desespero exprimem-se pelo "alongamento dos membros e do tronco, pelo cavado das orbitas, pelos sulcos profundos da testa, pelas sobrancelhas, como as dos leões, terrivelmente crispadas, pelos musculos exaggeradamente entumescidos sobre a espadua, e pelos tendões retezados sobre o dorso, prestes a estalarem.„

Identica alteração se nota nas obras picturaes dos grandes mestres.

Taine, referindo-se á obra de Rubens e em especial ao seu notavel quadro a *Kermesse*, demonstra n'estas poucas palavras o rigôr da sua definição da obra d'arte: n'esta téla "a poesia da vida rustica e fecunda, da carne impudente e satisfeita, da alegria brutal, gigantescamente explodindo, vinha ostentar-se na sensualidade abandonada, nos rubores luxuriosos, na fresca brancura d'essa bella nudez em que elle era tão prodigo. Para exprimir este sentimento é que, na sua *Kermesse*, Rubens ampliou os troncos, avolumou as ancas, contorceu os rins, avermelhou as faces, desgrenhou os cabellos, accendeu nos olhos chammas selvagens de desenfreados

desejos, desencadeou os grandes tumultos das orgias, vasos partidos, mezas derribadas, uivos, beijos, e o mais espantoso triumpho da bestialidade humana que um pincel d'artista até hoje tem conseguido retratar„.

Na architectura e na musica, os conjunctos cujas partes ligadas soffrem a alteração systematica por parte do artista já não são objectos reaes, porque estas artes não são imitativas. Na primeira, alteram-se as relações entre as proporções geometricas dos differentes elementos architectonicos, com o fim de ser dado ao todo um caracter dominante: a impressão da elegancia, da simplicidade, da variedade ou da força. Na musica, as partes que formam o conjuncto percebido pelo ouvido, são, por um lado, as vibrações sonoras ligadas entre si por meio de relações algebricas, e, por outro, as relações de correspondencia que as notas teem com o *grito*, isto é, com os nossos estados d'alma. A alteração combinada das primeiras e segundas ligações tem por fim a manifestação da ideia concebida pelo auctor.

Todas as artes, pois, tendem á manifestação de qualquer ideia ou caracter essencial por fórma mais intensa do que o fazem os objectos reaes, empregando, para sua revelação, um conjuncto de partes ligadas cujas relações o artista combina e modifica com intenção, n'um determinado sentido. D'aqui resulta, d'esta convergencia d'effeitos, que a arte triumpha sobre as manifestações da Natureza.

Justificada e assente a definição de Taine, veja-

mos qual o objectivo e o modo d'expressão peculiar a cada arte.

A litteratura exprime a sua ideia pela palavra muda, narrando, descrevendo, dialogando . . .

Evocando as imagens e levando-as á fixação na memoria do leitor, dirige os seus esforços para o perfil do caracter psychologico, sendo o seu fim especifico: interpretar o *homem moral*.

A pintura e a esculptura, pelo desenho, pela côr, ou pelo relevo da fórma material, interpretam a alma humana até o limite em que o espirito se pode traduzir n'uma expressão muda e momentanea; mas, cultivando, antes de tudo, a belleza anatomica do corpo humano, o seu particular objectivo é a manifestação do *homem physico*.

A architectura e a musica,—que não assentam, especialmente a primeira, na imitação da Natureza —teem em vista, pelos seus meios particulares d'acção, suggerir uma ideia, ou, fallando á alma, despertar imagens de paixão e sentimento.

Mas nenhuma d'estas artes—é mister reparar bem—attinge a natureza no ponto de vista particular da expressão da *vida*. Podem ultrapassar o real, pela fórma, pela côr, pela revelação profunda ou saliente da ideia, mas não o alcançam e mediocremente o imitam, n'essa infinita variação da fórma do movimento que constitue a vida humana.

Só um processo artistico, consegue cabal e exclusivamente esse desideratum: é a arte dramatica.

Caberá elle no emtanto completamente dentro

da definição geral por Taine apresentada, e constituirá, por isso, uma verdadeira arte?

È o que procuraremos vêr. A arte de representar appoiando-se nas creações litterarias e servindo-se, como auxiliar, das artes plasticas, reune, n'um só todo, a expressão do *homem moral* e do *homem physico*, alcançando, triumphante, este supremo esforço: a realisação artistica do *homem vivo*. E integra-se com as artes scenicas accessorias para a manifestação esthetica da vida que é o objectivo do theatro.

E' esse pois o seu fim especifico; e para a expressão dos variados caracteres physicos e moraes que haja de realisar, serve-se o actor do seu corpo, do qual, no dizer de Coquelin, é o esculptor, e da palavra articulada que, pelo timbre e variada gamma da dicção, afeiçôa e accommoda á mais perfeita representação da ideia.

Mostrado assim qual o verdadeiro objectivo da arte de representar e qual a materia de que ella se serve para a factura da sua obra, vejamos se esta se encontra dentro dos limites assignalados para a verdadeira producção artistica.

"A qualidade especial d'uma obra d'arte, diz Taine, é poder dar o caracter essencial, ou, ao menos, um caracter importante do objecto, tão dominador e tão visivel quanto possivel seja; e para isso, o artista desbasta-o d'aquillo que o esconde, escolhe os traços que o manifestam, corrige aquelles nos quaes está alterado e refaz alguns nos quaes esteja annullado."

"Considerae agora não as obras mas os artistas, quero dizer, a sua maneira de sentir, d'inventar e produzir; achal-a-heis conforme esta definição da obra d'arte. Ella é um dom que lhes é indispensavel; nenhum estudo, nenhuma paciencia o póde supprir; se lhes falta, elles não são mais do que copistas e operarios. Em presença das cousas é necessario que tenham uma *sensação original*; deve-os ferir um caracter do objecto e o effeito d'este choque é uma impressão particular e intensa . . . „ "Quando um homem nasce com talento, destrinça naturalmente, com um tacto vivo e seguro, as *nuances* e as relações, quer seja o sentimento doloroso ou heroico d'uma serie de sons, quer a altivez ou o langor d'uma attitude, quer a riqueza ou a sobriedade de dois tons complementares ou contiguos; por esta faculdade, elle penetra no interior dos objectos e parece mais perspicaz que os outros homens. E esta sensação tão viva e pessoal não fica inactiva; toda a machina nervosa e pensante recebe o abalo como necessaria e fatal reacção. Involuntariamente, o homem exprime a sua sensação interior; o corpo faz um *gesto, torna-se mimica a sua attitude*, tem necessidade de figurar exteriormente o objecto tal como o concebeu. A voz procura *inflexões imitativas*, a palavra encontra termos coloridos, modos imprevistos de dizer, um estylo inventado, figurado, exàggerado, etc .

E cada um, segundo o seu temperamento, encontra um differente aspecto para encarar o objecto: um, vê-lhe o lado grandioso e heroico e escreve uma

epopeia, outro encara-o pelo lado comico, faceto, e faz uma caricatura ou uma farça.

É n'estes phenomenos psychico-mecanicos que está a creação artistica.

O artista, repare-se bem, não inventa os objectos, vae buscal-os: ou directamente á Natureza ou á obra já feita d'outro artista. E é a presença das cousas que, despertando-lhe a *sensação original*, lhe faz surgir no cerebro uma ideia, um caracter novo que n'ellas não estava revelado ainda.

Conforme as qualidades natas e a natureza do objecto, exprimem uns, esse caracter, pelos sons da gamma musical, outros, pelo desenho e combinações de colorido, outros, pelo estylo litterario, outros, ainda, pela combinação das attitudes proprias com as inflexões dadas á palavra articulada.

A *creação*, repetindo por outros termos, existe na fórma, differente para cada arte e dentro da mesma para cada temperamento, porque o artista reveste a ideia que a presença dos objectos conseguiu despertar-lhe.

Um exemplo não deixaria de marcar mais fundamente estas ideias. De facto, dois paizagistas collocados a par e encarregados do mesmo trecho de paizagem, produzirão, muito naturalmente, duas obras sensivelmente differentes. Antes de tudo, não vêem egualmente a côr; depois, um, vae sentir-se porventura mais ferido pelas tonalidades que um sol poente lança sobre a terra, envolvendo-a em cambiantes que vão do violeta pallido ao rubro mais intenso, e empenha-se nos contrastes dos claros e

escuros, no vigor ou delicadeza dos coloridos; outro, extasiando-se pelo que ha de pastoril na mansa attitude d'um rebanho que recolhe, ou pelo ingenuo bucolismo d'um rancho alegre de ceifeiras que voltam do trabalho, vae dar a um d'estes traços todo o vulto e evidencia.

Nenhum dos dois artistas inventou os objectos que se veem sobre a tela: elles lá estavam em plena natureza. Simplesmente cada um recebeu d'elles impressões diversas a que correspondeu essa diversidade na fórma da expressão. O mesmo assumpto, copiado do natural, gerou pois duas creações completamente distinctas.

A creação póde derivar não só directamente da Natureza, mas, indirectamente, inspirando-se o artista na obra d'outro auctor. Estão n'este caso quasi todas, se não todas, as tragedias de Shakespeare.

O grande tragico inglez não era o inventor da acção das suas peças, nem inventor dos seus personagens. Bellêforest, Bandello, Cinthio, etc, haviam-se incumbido já d'essa tarefa. Mas *creou*, dando ao dialogo qualidades que o tornaram profundamente interessante, variando os acontecimentos e as situações, contrastando com extremo vigor os caracteres. Por isto as creações de Shakespeare se distinguem, e prodigiosamente, das que o seu genio poderoso fecundou, apezar de tratar os mesmos themas e empregar o mesmo processo artistico: a litteratura dramatica.

Postas estas questões preliminares ácerca das condições da obra d'arte, e do que se entende, con-

sequentemente, pela palavra *creação*, veremos que será facil provar-se á luz da melhor logica, e, fundados nos bons principios, que a arte de representar é uma arte como a litteratura, a pintura ou a musica e que a obra do comediante se distingue completamente, por caracteristicas peculiares, da do auctor dramatico. D'aqui se concluirá como corollario immediato que é simplesmente futil a separação que muitos fazem entre artes *creadoras* e *d'interpretação*, quando se queira dar a estas expressões qualquer sentido philosophico, e se pretenda defender essa classificação por motivos que se não baseiem n'uma simples commodidade d'estudo ou referencia.

Se Shakespeare fazendo uma tragedia calcada sobre outra de Marlowe, servindo-se da mesma acção e interpretando os mesmos caracteres, cria uma obra prima, porque não ha-de Talma, tomando o Hamlet a Shakespeare e interpretando-o por processo artistico differente, insuflando-lhe a vida que não pode existir na peça litteraria e encarando-o sob um aspecto dependente do temperamento proprio, arrebatando as multidões que não mais distinguem o personagem da interpretação que as fez vibrar, como não ha-de o comediante fazer uma *creação* diversa da do auctor, embora sobre esta construida e apoiada?....

Suppunhâmos que a psychologia d'um personagem está na obra escripta completamente revelada, o que veremos não ser exacto, e que o actor

tem de cingir-se estrictamente a ella na realisação do seu trabalho; poderá alguem de mediano senso philosophico affirmar que o comediante é um escravo do escriptor e que, adstricto á realisação da obra d'outrem, não deve ser considerado um artista, um verdadeiro *creador?*

Logo se verá que elle é tão escravo do auctor como o maestro compositor é servo do poeta librettista, e tanto como o esculptor e o pintor são servos da Natureza.

O trabalho do comediante, mesmo na hypothese considerada, não é nem uma imitação nem uma realisação passiva das ideias do dramaturgo; mas uma creação intelligente do personagem anatomico-physiologico correspondente á alma inventada pelo auctor, completando assim e dando a vida que faltava á obra d'este.

Creação e bem original, devemos dizer, porque não é ao trabalho do comediographo que o actor vae procurar os elementos necessarios á composição do seu papel, mas sim á Natureza, annotando, observando, escolhendo e afinando os objectos do mundo real, e é na posse d'esta bagagem artistica que elle deve encontrar-se, para, depois de se ter apoderado do caracter moral da figura, fornecido pelo auctor, podêr conceber o ser physico correspondente e compôl-o de todas as suas partes.

E assim se vê collocado o comediante nas circumstancias do dramaturgo, que para a sua composição psychologica foi tambem á Natureza colher os necessarios elementos, cingindo-se a ella den-

tro dos limites assignalados pela verdade artistica.

O *caracter essencial* que o actor tem de tornar saliente é o producto d'estes varios factores: desenho e esculptura do corpo, as attitudes, o gesto, o andar, o olhar, o jogo physionomico, a realização dos mais pequenos *tics* phoneticos ou mecanicos, o timbre da voz, exprimindo o caracter jovial ou grave de mocidade ou de velhice, e, sobretudo a gamma infinita das inflexões, constituindo todos estes elementos a materia do actor e os componentes do *personagem vivo* que é a sua obra privativa, bem separada e distincta da factura do personagem litterario.

Coquelin compara a arte do comediante á do pintor de retratos. Mesmo na hypothese restricta que estabelecemos e estamos a considerar, aquélla arte é muito mais livre e intellectual do que a do pintor retratista.

N'este genero d'arte, quanto mais escrupuloso é o artista mais exacto deverá ser na reproducção, na imitação das menores particularidades que interessem á similhança das feições e á expressão peculiar do seu modêlo; e o maior grau de perfeição será attingir a absoluta similhança. Claro que não nos referimos á similhança exigida por Denner aos seus retratos, que eram feitos á lupa e levavam annos a concluir-se, mas á similhança que traduz a expressão habitual, particular ao caracter do modêlo. Era para obter esta expressão que Van Dick, segundo se diz, convidava para jantar os que pretendiam fixar-se pelo seu pincel, afim de bem obser-

TALMA

val-os e surprehender-lhes a sua verdadeira physionomia.

Mas não sendo Van Dick o inventor das feições dos seus modelos, o seu trabalho limitava-se á reproducção sobre a tela do que lhe estava presente ou do que já havia estudado e que de memoria fixára; e, por consequencia as suas creações estavam não na realisação d'um pensamento seu mas na exactidão da factura, onde elle havia conseguido marcar a verdadeira expressão do retratado, por fórma mais clara e saliente do que a revelava a propria natureza, quando encarado, simplesmente, o original. E não ha, com certeza, quem diga que os pintores como Van Dick não são grandes e verdadeiros artistas.

Porque negar então essa qualidade ao comediante, que reproduz, sob todos os aspectos anatomicos e physiologicos compativeis com a arte, não um modelo extranho á sua concepção e observado directamente, como faz o retratista, mas uma figura que elle inventou e compoz em todos os detalhes, evocáda exclusivamente pelo seu espirito, e cujo desenho, longe de estar limitado a um só momento e a uma só expressão, se extende a todo o tempo e ás mil variantes d'exteriorisação exigidas pela acção da peça?!

Se mettessemos as considerações até agora feitas, na formula que segundo Taine define a obra d'arte, veriamos, desde logo, que o *dramaturgo*, subordinando-se á natureza ou cingindo-se a outro auctor, põe em evidencia uma ideia d'ordem moral

definida pela palavra escripta e estylo litterario; emquanto que o *actor*, apoiando-se no caracter psychico indicado pelo escriptor e estudando a Natureza, tem de inventar um caracter plastico correspondente a esse, exprimindo-o pela declamação e por todo o variado estylo do processo scenico. E ambos, comediante e comediographo, exprimindo esses dois caracteres distinctos, por differente forma, mas sempre "mais clara e mais completamente do que os objectos reaes,, criam duas obras que se não confundem, apezar da sua estreita connexão, sendo, por estas razões, dois artistas, dentro do mesmo sentido philosophico da palavra.

Mas não fica por estas pondderações ainda inteiramente detalhada e distinguida toda a obra do actor. Para isso precisâmos assignalar umas determinadas qualidades que caracterisam a composição dramatica e que, sob o ponto de vista do traçado dos caracteres, a separam dos outros generos litterarios.

No romance, no conto ou no poema, as figuras que tomam parte na acção são *descriptas* sob o duplo aspecto physico e psychologico.

A cada entrada d'um personagem e durante a sua intervenção no dialogo, o escriptor sempre zeloso da completa comprehensão dos caracteres que apresenta, dispondo d'uma inteira liberdade no commentario da indole das figuras e do seu modo privativo d'actuar no desdobramento do entrecho, aponta, independentemente do que póde estar contido nas palavras dos personagens, todos os seus ante-

cedentes, qualidades herdadas ou vicios contrahidos, sendo-lhe permittido mostrar as diversas particularidades exteriores e até o desenrolar das suas ideias intellectuaes e moraes, durante o periodo em que a figura se encerra no mais absoluto mutismo. D'esta fórma está bem de vêr que o leitor poderá, com todas essas indicações do litterato, imaginar as varias figuras por fórma bem aproximada da que foi por este concebida. A descripção mostra-lhe assim todo o caracter physico e desnuda-lhe, revela-lhe, tambem, os arcanos mais intimos do caracter.

Não acontece o mesmo nas obras do genero dramatico. As rubricas são indicações, por assim dizer, d'ordem mechanica, referem-se á carpinteria da peça, satisfazendo, sobretudo, ás exigencias da sua marcação, e pouco ou nada dizem ácerca da acção e qualidades dos personagens.

É o actor que, da leitura do dialogo, ha-de concluir os dois caracteres de que vae encarregar se; e, concluir, n'este caso, é imaginar, é inventar o que não está revelado, é criar, segundo o seu temperamento e faculdades, em volta das linhas geraes lá esquissadas, todos os elementos que hão-de formar o corpo, e as diversas particularidades que vão completar e, muitas vezes, orientar e definir a alma que esse corpo tem d'encarnar.

Estamos fallando de peças theatraes, não admira, pois, que tomemos Shakespeare para uma base de referencia.

D'elle podemos dizer que nenhum dramaturgo, até hoje, construiu ainda com maior vigor e maior

logica o esqueleto moral das suas peças. Tal como no romance, e sob o mesmo aspecto, se não ultrapassou ainda Balzac, o grande commentador da alma humana.

Lendo um e lendo outro, tão similhantes pela observação, pela logica e annotação exacta, vemos que os traços da proqria indole e os processos dos dois generos litterarios, tão diversos, que cada um cultivou, tornam a obra d'este, a de Balzac, circumstanciada, justificada pelo effeito de todos os factores heriditarios e sociaes, sempre clara, suggestiva, transparente; em quanto que a do outro, baseiada identicamente na Verdade, e inda porventura mais profunda, é mais subtil e obscura, deixa mil recantos na sombra, mil aspectos, mil duvidas, que são outros tantos filões d'alma a explorar. Essa obra é como uma gemma pura e homogenea em sua essencia, mas cujos fócos radiantes variam de côr e intensidade conforme o toque de mão do artista que a vae successivamente facetando.

Taes differenças define-as Taine, precisamente, n'estas simples palavras: "Balzac é sabio e romancista emquanto que Shakespeare é dramaturgo e poeta. Um, ostenta os seus *dessous*, ao passo que o outro reservadamente os occulta.,

E eis a razão porque Hamlet tem sido, pela alma: a Duvida, o Pensamento contra a acção, um louco, um sabio, um intellectual vaidoso, um neurasthenico, um cruel, um amoroso, um mysterio sombrio e complexo ....

Quanto ao corpo, uns, creem-n'o debil, magro,

sonhador; outros, visionando-o pelo texto, querem-n'o adiposo, "d'halito curto„.

Inda hoje na scena franceza, Hamlet, é, com Sarah Bernhardt, um estudante magro, delicado e pallido, intelligencia rara e profunda, mas sem vontade, nervoso, e d'uma anormalidade mental angustiosa e morbida.

Com Mounet-Sully, Hamlet foi um louco heroico e romantico, com rugidos e com lagrimas; hoje, este personagem tornado inda mais singular pela interpretação do grande artista, é d'uma demencia mais temperada, romantica ainda, mas d'accessos menos subitos e violentos.

D'aqui se vê que na ligação do trabalho do actor ao do dramaturgo, existe como que uma faixa mais ou menos larga, conforme a indole e o talento dos dois, onde vão fundir e combinar-se as ideias d'ambos. Ella resulta da accommodação dos caracteres da figura ao physico e, muito principalmente, á natureza do temperamento do artista.

Vejamos agora qual o mechanismo por que se opera no cerebro do comediante a concepção do seu papel.

O que primeiro fere a sensibilidade do actor e o que elle antes de tudo procura conhecer, é o caracter interior do personagem. Em regra, este não está completamente revelado e é por vezes um traço, uma ideia incidental, um determinado lado da figura litteraria que lhe fere os centros emotivos e que, ampliando-se pela imaginação, vae determinar a ideia

saliente da composição mental do papel; esta concepção, d'ordem moral, reage sobre o physico do actor, adextrado e munido de todos os factores naturaes e d'estudo, gerando então a figura exterior que hade encerrar a alma primeiramente concebida.

D'aqui se conclue que dois comediantes de condições physicas similhantes, mas de temperamento diverso, encarregados d'interpretar o mesmo personagem, darão, naturalmente, duas creações sensivelmente differentes, embora do mesmo valor absoluto.

Estas verdades extendem-se até a personagens de caracter mais determinado: chegam mesmo á interpretação das individualidades historicas. As duas encarnações, tão diversas, de Henrique IV, devidas a Fleury e á Talma na mesma peça, "Partida de caça„, e que foram objecto da mais larga controversia por parte da critica do tempo, são exemplo concludente do que deixâmos affirmado.

Não nos queremos alongar em exemplos sobre principios de sua natureza tão evidentes, mas para citar só um, bem dos nossos dias, lembrâmos o 3.º acto do *Kean* (scena da taberna), feito por Novelli, quasi todo dito, brando, finamente mordido a poder d'inflexões, por uma maneira, a um tempo, incisiva, natural e encantadora, tão differente da interpretação d'outros actores que recortam o mesmo personagem n'um fundo mais romantico talvez, marcando a scena com mais gesto e mais declamação, mas emocionando, comtudo, o publico no mesmo grau,

embora diversamente quanto á qualidade da emoção.

A obra escripta deixa completar-se pela imaginação, e, os caracteres, como os factos, affectam vulto diverso segundo as faculdades de quem lê: um, admira de preferencia o desencadear logico da acção e dos phenomenos psychicos, outro, fere-se principalmente pelo traçado seguro dos caracteres, outro, extasia-se ante a delicadeza e conducção do dialogo. Na indole d'um personagem, um espirito romantico aproveita-lhe os actos e os pontos epicos, se os tem, e d'elle faz um cavalleiro ou um heroe; outro, mais propenso ao realismo, ou mais meúdo na observação, procura-lhe de preferencia os detalhes e os contrastes, e, sobre estes, constroe o caracter saliente da figura, tornando-a menos romanesca mas porventura mais verdadeira, mais humana.

O personagem *escripto*, (*) repetimos, é para o

(*) São por vezes espantosas as differenças que existem entre a intenção dada pelo dramaturgo ao caracter d'um personagem e as interpretações achadas pelos que fazem a leitura da peça. Sob este ponto de vista julgâmos bastante curiosa e significativa a passagem seguinte que transcrevemos do livro: *L'art du comédien*, de Coquelin Ainé:

"Isto é do tempo em que se tratava de pôr "Fantasio„ em scena. A peça, de Musset, é das que só muito tarde chamaram sobre si toda a attenção. Musset havia já fallecido; foi seu irmão Paulo quem dirigio os ensaios. Tinham-me confiado o papel do principe de Mantua e eu achava-me realmente embaraçado.

O que seria no fundo este typo de imbecil, seguramente mais estupido do que natural? M. Paul Musset, a quem me dirigi disse-me qual o pensamento de seu irmão. M. Eduardo Thierry, então administrador, juntou á explicação finas observações de poeta e d'homem de heatro. Davesnes, emfim, nossò velho contraregra, um conselheiro impeccavel a quem Samson e Regnier escutavam as opiniões, Davesnes, disse-me: Não havia senão Potier para esse papel! E citou-me vinte traços d'este grande comediante, imitou-o em vinte papeis, e fez-m'o ver, ou pelo menos advinhar, no principe de Mantua. Assim guiado, vendo já mais claro no meu texto, compuz o meu simplorio, e, no dia do ensaio geral, tive o prazer de ver estes mesmos indivi-

comediante em geral, e principalmente para o comediante de genio, um schema, uma simples "maquette„ onde as palavras marcam para a indole as linhas mais ou menos dominantes, segundo a natureza da figura e o vigor psychico do escriptor, e cujo complemento de composição interna, assim como toda a factura exterior, pertence exclusivamente ao interprete que, para a sua manifestação, tem de inspirar-se na realidade, indo beber á fonte universal de todo a arte: a Natureza.

Mas já que fallámos das palavras como expressão do pensamento do auctor, uma circumstancia devemos fazer notar, e é que ellas por vezes não teem outra significação além da que lhe é dada

---

duos chegar-se a mim, gritando "bravo„, e com os olhos rasos d'agua, em lagrimas, á força de terem rido. Havia de ser, diziam-me elles, um verdadeiro successo.

Pois bem! O resultado foi um fiasco atroz e, na imprensa, uma indignação geral.

Por unanimidade, ou quasi, excepção feita a Gautier e Saint-Victor, eu fui increpado e convencido de não ter comprehendido uma só palavra do personagem.

Na segunda representação (os litteratos são ainda em maior numero nas segundas recitas), o mesmo insuccesso. Eu estava desolado. Dirigi-me contricto a M. de Musset e a M. Thierry, perguntando-lhe o que deveria fazer.

—Nada; foi a resposta unanime.—Tu é que estás na verdade, disse-me M. de Musset. Representas o papel exactamente como meu irmão o via, querendo fazer uma caricatura do romantismo e das suas truculentas figuras de tyranno.

—Continúa; o successo virá breve. E chegou com effeito. O publico das representações seguintes riu-se com os meus excessos e o principe de Mantua segundo Musset foi muito applaudido.

Pareceu-me no emtanto conveniente, por descanso de consciencia, conversar um pouco com alguns dos meus juizes, com os que me haviam sido mais contrarios. Pois bem! a sua opposição tinha esta causa: é que todos, antes d'irem para o theatro, tinham tido a precaução de relêr a peça e tinham feito do personagem um typo conforme a sua ideia; e a maior parte tinha visto ahi um "prud'homme„ magestosamente idiota, arrogante, auctoritario, terrivel d'estupidez, mas serio, mas real: "visto e existido„ como se diria hoje.

D'ahi a desintelligencia. A interpretação que M. Paul de Musset me havia suggerido brigava com a d'aquelles criticos e foi a mim naturalmente a quem imputaram a culpa.

pelo comediante, e isto, independentemente do valor da factura litteraria ou do talento do dramaturgo.

Um exemplo ainda, e do dominio de todos, vae esclarecer e justificar o que affirmâmos: a scena de Cyrano e Roxane, na *Rotisserie des Poetes*, 2.º acto da famosa peça de Rostand.

Ninguem deixará de lembrar-se do trabalho eminentemente expressivo de Coquelin, na entrevista com Roxane, ao ouvil-a confessar aquelle amôr de que Cyrano por momentos julgou ser o objecto:

. . . .

CYRANO

Non. Laissez. Mais vous, dites la chose
Que vous n'osiez tantôt me dire . . .

ROXANE sans quitter sa main

A' present j'ose,..
Car le passé m'encouragea de son parfum!
Oui, j'ose maintenant. Voilá. J'aime quelqu'un.

CYRANO

Ah! . . .

ROXANE

Qui ne le sait pas d'ailleurs.

CYRANO

Ah . . .

ROXANE

Pas encore. .

CYRANO

Ah! . . .

ROXANE

Mais qui va bientôt le savoir s'il l'ignore.

CYRANO

Ah! . . .

ROXANE

Un pauvre garçon qui jusqu'ici m'aima
Timidement, de loin, sans oser le dire . . .

CYRANO

Ah! . . .

ROXANE

Laissez-moi votre main, voyons, elle a lá fiévre —
Mais moi j'ai vu trembler les aveux sur sa lévre . . .

CYRANO

Ah! . . .

ROXANE

Et figurez-vous, tenez, que, justement
Oui, mon cousin, il sert dans votre regiment!

CYRANO

Ah! . . .

ROXANE, riant

Puis qu'il est cadet dans votre compagnie!

CYRANO

Ah! . . .

ROXANE

Il a sur son front de l'espirit, du génie.
Il est fier, noble, jeune, intrepide, beau . . .

CYRANO, se levant tout pâle

Beau! . . .

. . . .

O auctor collocou aqui simplesmente oito exclamações, interpoladas com as palavras de Roxane, mas não poz em evidencia as ideias que cada uma d'ellas tem d'exprimir.

Derival-as das phrases de Roxane, isto é, invental-as e depois traduzil-as pela attitude, jogo physionomico e inflexão da voz, eis o trabalho do actor, trabalho exclusivamente seu, que nada deve á obra escripta.

Aquellas interjeições marcam, por assim dizer, simplesmente a intervenção do personagem no dialogo: são monossylabos sem côr determinada, sem intenção definida. É o espirito do actor que os deve fecundar e dar-lhe vida com o auxilio dos seus recursos scenicos.

Um caso bastante interessante, contado pelo actor Prévost, prova bem claro como na declamação d'um papel, o que em certos momentos mais importa não é a nitida articulação das palavras nem a ostentação da belleza do estylo litterario, mas sim a combinação justa da attitude e do gesto com o rytmo dado á phrase. E mostra como pelo *movimento* se chega á comprehensão da ideia independentemente do sentido das palavras: "Prévost acabava uma tirada do Hippolyto, e o publico seguia-o offegante quando a memoria lhe falta de repente, esquecendo-lhe exactamente os dois ultimos versos. Era impossivel *ralentar* o movimento para escutar o ponto; decide-se, n'um relampago, e por um arrebatamento magnifico, sem mesmo respirar, atira dois alexandrinos n'um *volapuck* qualquer, dos quaes o publico

nada entendeu naturalmente, mas que foram applaudidos com furôr, de tal maneira o gesto, o accento, n'uma palavra, o movimento, tornavam clara, eloquente e poderosa aquella lingua improvisada...

Casos ha em que os papeis nem mesmo conteem palavras.

No *Vieux Caporal*, Frédérik Lemaitre creou um papel mudo que ficou celebre no theatro francez; e, na verdade, se a dicção, pela articulação e pela fôrça e valor das inflexões, é o mais brilhante e poderoso meio do comediante, não é menos certo que, para os iniciados na arte, o *jogo mudo* é a mais segura bitola por onde se avalia o verdadeiro artista, o actor de raça.

Saber ouvir em scena, saber acompanhar a phrase d'outrem, exprimindo pela physionomia e gestos sobrios as ideias e impressões suggeridas pelas palavras que se escutam, é uma das mais preciosas qualidades do talento do actor e apanagio das mais bem marcadas vocações.

Bastaria a consideração de que a parte muda do papel é da exclusiva invenção do comediante e attentar no seu incomparavel valor expressivo, para que este trabalho d'estatuaria animica, executado sobre o proprio corpo como se fôra branda argilla, constituisse perante um criterio razoavel uma verdadeira manifestação artistica. Ora junte-se agora a estas considerações, o valor e o brilho dos variados elementos da dicção: articulação, inflexões, rytmo, etc,—tudo materia peculiar do actor posta ao ser-

viço do seu pensamento do *homem vivo*; pondere-se que tal pensamento, nascido da sensação original determinada pela presença do caracter moral litterario, traz comsigo a caracteristica do *genio*, pois que a interpretação scenica está inteiramenie dependente d'aquella sensação, producto da sensibilidade, faculdades intellectuaes e visão imaginativa do comediante; e digam-nos se ainda ha quem duvide de que o trabalho do actor seja uma verdadeira obra d'arte.

D'aqui se conclue claramente que a peça theatral é uma obra que resulta do esforço commum de dois artistas: o dramaturgo e o actor. Pertencendo ao primeiro a ideia fundamental, o comediante deve ser considerado como um collaborador imprescindivel, a quem compete completar com o seu pensamento, o pensamento inicial do auctor.

Casos ha, porém, em que o comediante ao defrontar com o personagem litterario, póde ter uma *sensação original* determinante d'uma ideia moral da figura mesmo em completa opposição com a que foi imaginada pelo escriptor; n'este caso o trabalho do actor não é uma collaboração na obra do litterato, mas uma inversão do seu pensamento, e equivale a uma dupla creação, a *physica* e a *moral*, embora ambas servidas pelas mesmas palavras da peça.

As nossas considerações confirmam-se plenamente pelo seguinte curioso facto que extractâmos do livro, "Souvenirs de Frédérick Lemaitre„, publicado por seu filho. E' a descripção da *premiére* da

peça *L'Auberge des Adrets*, em que o grande artista refere d'uma maneira eminentemente pittoresca, como foi refundida essa tragedia mediocre n'uma interessantissima farça que o publico coroou com os mais phreneticos applausos:

"A historia d'este melodrama sinistro transformado n'uma completa farça, depois de concebido muito a serio pelos seus auctores, tem sido de tal maneira desnaturada, que não será talvez desprovido d'interesse conhecer-se a verdadeira origem d'esta fantasia, que devia ser o prologo d'uma comedia destinada, dez annos mais tarde, a despertar tão fortemente a susceptibilidade de mais d'um Roberto Macario em fóco, ou d'um Bertrand condecorado.

"Quando a leitura, realisada no theatro, terminou, eu sahi desanimado, a considerar que este papel de Macario deveria ser a minha primeira creação.

"Como fazer acceitar ao publico esta intriga sombria e tenebrosa, desenvolvida n'um estylo nada menos que academico?

"Como se poderia, sem fazer rir, apresentar este personagem grosseiramente cynico, este assassino d'estrada, terrivel como o ogre do conto de Perrault, levando a impudencia ao ponto de frisar os matacões com um punhal, comendo, ao mesmo tempo, um pedaço de queijo Gruyére!

"Nem era mesmo sequer o melodrama, gasto, fóra de moda, que descia mais um grau para o olvido, onde, por lei da natureza, tudo é fatalmente arrastado; era o seu subito aniquilamento.

"Eu estava sem saber que partido tomar, quando uma noite, ao folhear repetidas vezes o meu manuscripto, comecei a achar excessivamente burlescas todas as situações e todas as phrases dos papeis de Macario e de Bertrand, se ellas fossem encaradas pelo lado comico.

"Communiquei a Firmino, rapaz d'espirito, e que, como eu, se achava muito pouco á vontade n'um Bertrand sério, a ideia bizarra, doida, que me atravessára a imaginação. Elle achou-a sublime! Mas tornava-se absolutamente necessario não pensar em propôr esta transformação aos auctores do melodrama, convencidos como estavam de ter feito um novo *Cid*.

"Bem resolvidos, no entanto, a pôr, custase o que custasse, o nosso plano em pratica, guardámos, Firmino e eu, todos os nossos effeitos em segredo, sem dizer palavra a ninguem a tal respeito, e, chegada a noite da primeira representação, fizémos a nossa entrada que nem tinhamos mesmo simulado durante os ensaios.

"Quando o publico viu esses dois bandidos abancados junto ao proscenio, n'essa posição tantas vezes reproduzida, embuçados nos seus lendarios costumes; Bertrand com o seu casacão cinzento, de grandes algibeiras, as mãos cruzadas sobre o seu guarda-chuva, de pé, immovel em frente de Macario que o olhava, medindo-o, com ar de espadachim, o chapeu, sem fundo, posto ao lado, a casaca verde lançada para traz, o calção vermelho cheio de remendos, a faixa negra sobre um olho, de bofes de

renda e sapatos de baile, o effeito foi irresistivel.

"Nada escapou á avida sagacidade d'um publico sobre-excitado por este espectaculo novo e imprevisto. Os pontapés prodigalisados a Bertrand, a rangente caixa de tabaco de Macario, todas as allusões, foram recebidas com uma hilaridade tanto maior quanto o resto da peça foi representado pelos outros artistas com todo o ar serio e toda a gravidade que comportavam os seus papeis.

"M.lle Levesque tinha dispensado ao seu papel de Maria, a desventurada esposa de Roberto, a mesma convicção que havia posto, dois annos antes, na sua creação de *Thereza ou a Orphã de Genova*, e o consciencioso Baron foi completo de bonhomia no seu infeliz Germeuil.

"Os directores Audinot e Sénépart obtiveram um successo que estavam bem longe d'esperar, por que já inham declarado com franqueza, tempos antes, que contavam muito pouco com os resultados da peça.

"Os auctores Benjamim Antier e Saint-Amand, que deviam ser mais tarde meus collaboradores no *Roberto Macario*, como homens d'espirito, levaram a cousa a bem, e consolaram-se facilmente de não fazer verter ao publico as lagrimas com que tinham sonhado, vendo as receitas elevarem-se todas as noites a uma cifra até então desconhecida.

"Sómente o seu terceiro *cumplice*, um tal doutor Polyantho, auctor dramatico d'occasião, que, se não tem, felizmente, parado teria morto tantos melo-

dramas quantos doentes, esse, sómente, me votou um odio implacavel. Ia bradando por toda a parte que eu lhe tinha assassinado a sua peça!

Aquelle, ao menos, sim, tinha entranhas de pae„.

Ainda a proposito da composição d'um personagem em contrario das ideias do auctor, transcreveremos a seguinte interessante referencia feita por Alexandre Dumas ao desempenho de Henrique III, por parte de Michelot:

"Algumas censuras foram dirigidas a Michelot ácerca da maneira por que elle compoz o seu papel.

"É a mim que essas censuras são realmente devidas. Eu tinha, por qualquer fórma, forçado M. Michelot a representar este papel segundo documentos que a critica classificou de falsos. Depois, elle deu-lhe uma outra physionomia, a mesma que lhe havia conferido no principio, e o actor foi applaudido: O processo está pois julgado . . . eu não tinha razão„.

Catulle Mendés dizia ainda ha pouco n'um seu artigo critico, tomando para thema a grande Sarah:

"M.^me^ Sarah Bernhardt é uma criminosa. Sim, é criminosa por excesso de genio. Ella é, naturalmente, pessoalmente, tão admiravel, que faz parecer egualmente admiravel, tudo quanto representa, tudo quanto diz. Da mesma fórma que, sob a mão de Crésus, se egualam o seixo e o diamante, ambos se volvendo em oiro, assim as mais mediocres peças, interpretadas por ella, se assemelham aos mais sublimes dramas; estes, como aquellas, são Sarah!

E tudo é d'oiro..„

Tudo isto significa que não é nas palavras que se firma, por completo, o caracter exhibido sobre o tablado, mas sim, muito principalmente, na concepção que do personagem possa fazer o comediante; isto é, n'aquella sensação original de que falla Taine, no caracter essencial da figura concebido pelo actor e por elle posto em evidencia.

Antes de chegarmos ás conclusões definitivas, seja-nos permittido expôr algumas considerações que nos suggerem as affirmativas de que o comediante se limita a realisar o pensamento do auctor, confundindo-se, lamentavelmente, *realisação* com *interpretação*.

Vamos entrar em confrontos com outras artes, afim de mostrar a absoluta inanidade de taes affirmações.

Já o dissémos, e repetimos, o pintor retratista não inventa o seu modêlo: logo não executa um pensamento seu.

Mas porque será elle um artista? Simplesmente porque na sua tela veiu manifestar com mais poder do que a Natureza a verdadeira physionomia do retratado.

O mesmo a respeito do paizagista, a que já atraz nos referimos: esse tambem não tem o pensamento da paizagem; mas, interpretando-a segundo o seu temperamento, cria, pelo seu processo d'arte, a expressão do caracter saliente que d'ella concebeu.

O pensamento fundamental do *Cid* de Corneille,

pertence ao hespanhol Guillen de Castro; o *Romeu e Julieta* de Shakespeare foi inspirado na obra d'um tal Bandello, assim como o *Othello* e o *Hamlet* pertencem, na sua origem, a Cinthio e a Belleforest.

A musica dramatica por Taine considerada uma arte imitativa, uma das cinco grandes artes, e para a qual o trabalho do compositor na opera lyrica, é, em relação ao libretto, o mesmo que a obra do actor em face da peça escripta, esclarece as nossas considerações, mostrando o falso ponto de vista philosophico dos que não desejam admittir na arte dramatica a qualidade creadôra.

Para o maestro tambem o pensamento que a musica ha-de traduzir não lhe pertence inicialmente. Essa ideia é do poeta, do librettista, e o compositor tem *apenas* de realisal-a pelo seu processo artistico; isto é: dar fórma musical ás ideias contidas nos versos, nas palavras do escriptor. Ora isto é inteiramente identico ao que faz o comediante que tem de exprimir, pela caracterisação, pela mimica e por todo o processo da dicção, a fórma das ideias que se conteem nas phrases ou versos do dramaturgo . . .

Mas é n'aquella expressão musical do pensamento poetico, é n'essa particular traducção da ideia pelo som, n'essa força d'emoção que não ha na palavra escripta, que estão as creações sublimes dos Weber, dos Verdi, dos Wagner, e dos Mozart. E, assim como a musica, ao interpretar o libretto, dá á phrase poetica um intenso relêvo e um especial colorido, impossivel d'obter-se só pela leitura do verso, tambem a arte dramatica vem dar aos con-

ceitos, á palavra muda, valores, intenções. vigôr, *nuances*, expressão, que o auctor não podia evidenciar na obra litteraria; mais: vem crear situações scenicas, effeitos, que o dramaturgo estava muito longe de suppôr.

Dumas pae escrevia a este respeito, fallando de Firmino, as seguintes palavras que, para lhe conservar toda a intenção, traduziremos, como de costume, o mais proximo possivel do texto: "elle acha nos seus papeis não só *nuances* despercebidas do auctor, mas tambem essas palavras d'alma que vão empolgar as almas.„

Victor Hugo, descrevendo a *première* do *Ruy Blas*, diz que essa noite foi para F. Lemaitre não uma "representação„ mas uma "transfiguração.„

Voltaire, contam Diderot e Marmontel, ouvindo uma vez no seu theatro de Ferney, M.elle Clairon declamar a *Electra*, que tão profundamente conhecia, d'uma maneira inteiramente opposta á que havia concebido e lhe havia indicado, bradava. banhado em lagrimas da mais intensa commoção, impressionado por mil effeitos singulares, espantosamente dramaticos, em que elle não pensára: "Fui, realmente, eu quem fez aquillo? Não fui eu, não, foi ella; ella é que creou o seu papel „

Lemos hoje uma tragedia classica, e o nosso espirito pasma de como era possivel a um publico, vibrar de commoção ante scenas e caracteres tão inverosimeis, tão vasios, tão despidos de todo o interesse. Mas a esta observação responde-nos judiciosamente Coquelin, n'um dos seus livros: é que

n'esse vacuo deixado pelos Arnault e pelos Pichat, entrava Lekain ou entrava Talma e então tudo revivia, e se tornava bello, e se tornava grande.

Mas não precisâmos ir tão longe, aos tempos do Imperio, ou lêr as *Leonidas* ou *Carlos VI*, para termos mais uma confirmação d'estas ideias. Basta lermos uma das melhores comedias da actualidade, *A guerra em tempo de paz*, por exemplo. Vejamos o tenente Raperelli, um dos personagens episodicos da peça. O que ha escripto para pôr na bocca d'esta figura, que verdadeiramente prenda; onde está o caracter, onde está o interesse, onde está a graça? Uns traços, um esquisso e nada mais.

No emtanto, põe-se a comedia em scena, encarna o personagem um comediante de talento e o publico fica uma noite inteira preso áquella figura a um tempo risivel e sympathica: define-se o caracter, e sentimol-o tão verdadeiro e tão real, que nos parece encontrar todos os dias um Raperelli, pelo menos, nas casas das nossas relações; e a graça, essa esfusia das attitudes, dos gestos, e, sobre tudo, das inflexões encantadoramente comicas com que o artista veste as palavras incolores que na comedia estão escriptas.

Concentrando o que temos exposto até aqui, vê-se que o comediante tem, ante o caracter moral traçado pelo dramaturgo, uma sensação original dependente da sua sensibilidade e faculdades privativas; e que, d'essa sensação que affecta, em regra, mais ou menos profundamente, a creação litteraria

—nasce o pensamento do *personagem vivo*, manifestação d'um caracter plastico-psychologico saliente, a creação por excellencia do actor.

Fica pois demonstrada, á evidencia, para o trabalho do comediante, a primeira condição exigida por Taine para a obra d'arte: "a manifestação de qualquer caracter essencial ou saliente, obtida mais clara e mais completamente do que por meio dos objectos reaes„. Resta-nos agora vêr se pode verificar-se o segundo principio, isto é, se o actor chega a este resultado, "empregando um conjuncto de partes ligadas, ás quaes, elle proprio, modifica systematicamente as relações„.

A arte dramatica, analysada no seu objectivo, e pela natureza e applicação dos seus processos, pertence, como já dissémos, á grande classe das artes imitativas. Tem toda a affinidade com a estatuaria, relações com a arte pictural na composição physica da figura, e, no seu campo especial d'acção, no exercicio da dicção, do movimento e do gesto ella funda-se tambem, como a litteratura, na imitação da Natureza.

N'essa copia intelligente e selecta dos objectos reaes, o que se pretende obter é a maxima expressão da ideia essencial, em ordem a dar á obra todo o *caracter dominador*.

Para isso é que o artista tem de modificar, intencionalmente, as relações dos diversos elementos empregados para a expressão do seu pensamento.

O andar, o gesto, o olhar, a attitude, os modos

d'um guerreiro, não se confundem com os correspondentes movimentos d'um clerigo: a maneira d'articular a palavra e de flexionar as phrases deve separar e classificar immediaramente este dois individuos com modos de vida e caracteres tão diversos.

Póde um e outro, n'um determinado lance, proferir identicas palavras e ter n'elle como agente a mesma interferencia; no emtanto, as duas individualidades, sem mais commentario, só pelas modificações introduzidas na sua movimentação geral e na sua fórma de dicção, devem distinguir-se d'uma maneira inequivoca e evidente.

Identica separação ha a estabelecer entre o padre e o burguez, entre o burguez e o nobre, entre este e o operario, entre o operario e o aldeão. Isto emquanto ás classes. Mas dentro de cada uma d'ellas é necessario destrinçar certas qualidades peculiares ao individuo, á sua psychologia, resultantes dos seus habitos, ou ligadas ás suas crenças ou aos seus vicios. E n'estes, distinguir os que foram contrahidos dos que são heriditarios.

Antonio Pedro, possuia por completo a sciencia, ou melhor, a intuição do gesto, da attitude e flexão particular a cada figura plebeia; por isso os seus homens do povo tinham um poder d'expressão impossivel d'exceder-se.

Novelli, no *Papá Lébonard*, por exemplo, não sahiu ainda da memoria dos que o viram. Ninguem esqueceu aquella gesticulação propositalmente acanhada, aquelles desvios limitados dos braços como

é *natural* aos velhos ourives e relojoeiros, obrigados durante longos annos a trabalhar com as mãos unidas e proximas dos olhos; todos se lembram da sua dicção hesitante, falha de energia, a marcar, a pôr em relevo, o caracter timido, frouxo de vontade.

Esta intima união, a estreita conformidade do physico, do gesto e da voz — pelo timbre e pela dicção — com a indole da figura, o que em theatro se chama a unidade do personagem, não é mais do que o resultado da subordinação dos caracteres e da convergencia d'effeitos para a manifestação poderosa e saliente do caracter dominador, ultimo fim de toda a arte.

Já o temos dito, e repetimos, o meio mais brilhante de que o comediante dispõe para o relevo psychologico do personagem, é a dicção. Por si sómente ella já constitue uma arte.

Saber *dizer*, que é differente de saber fallar, saber dar os valores, pela inflexão, ás diversas phrases; aqui passar ligeiramente, acolá accentuar ou sublinhar com intenção, é, como diz Samson, ' distribuir os planos e os relêvos, os claros e os escuros... Dizer, é modelar.

Fallando, a phrase sahe pesadamente, como uma massa informe e densa, e é necessario um certo esforço intellectual, para tirar a ideia, que deve sahir, exclusivamente, da significação dos termos. Quando se *diz*, essa massa torna-se leve, faz-se fluida: ora entumesce e avoluma cheia de pompa e magestade.

ora se afunda ou aplana humildemente; umas vezes, torce-se, enrosca-se, maliciosamente, outras, abandona-se e descahe com indifferença; e, não raro, crystalliza bruscamente, ferindo fundo com as suas arestas cortantes, incisivas.

E são estas fórmas, infinitaments diversas, que, affectando os nossos centros emotivos, tornam a phrase, — antes mesmo da intelligencia se aperceber do seu sentido litteral, — eminentemente, incomparavelmente expressiva.

Entre individuos d'identico caracter, mas de edades differentes, a manifestação da mocidade ou da velhice, estabelecida já pelo grau de ligeireza nos movimentos e por toda a particular expressão exterior, define-se, por completo, pelo menor ou maior arrastamento e nitidez d'articulação, e ainda pelo timbre da voz, mais fresco e claro na juventude, mais cavo ou mais velado n'uma edade avançada.

Todas estas distincções profundas, e as mais tenues *nuances*, se realisam pois pela ductilidade e especiaes *cambrures* da dicção, pelas imitações phoneticas e pela malleabilidade plastica do comediante, elementos, que, como vimos, o artista modifica intencional e systematicamente nas suas relações, com o fim de bem salientar a ideia principal.

E assim ficam cabalmente satisfeitas as duas condições exigidas por Taine, na sua definição da obra d'arte, definição que tem a recommendal-a, não só a incontestada auctoridade do philosopho eminente que a enunciou, mas ainda a conformidade

de principios essenciaes, adoptados por sabios de systema, ao seu, completamente adversos.

Portanto, nada nos impede de concluir, com a convicção que o rigor da logica torna inabalavel: a primeira encarnação d'um papel no comediante é uma verdadeira *creação*. E, por este facto, o actor colloca-se n'uma primeira classificação, exactamente na mesma cathegoria dos musicos, poetas e pintores, como um artista, na mais nobre e philosophica acepção da palavra.

A historia e a philosophia da arte explicam, e a observação confirma, que a arte, em geral, soffre todas as oscillações do estado d'espirito e dos costume relativos ao tempo a que pertence.

E é de vêr. A tragedia grega surge no momento da victoria da Grecia sobre os persas, na epocha verdadeiramente heroica em que essa nação conquistava a sua independencia e adquiria o maximo ascendente entre os povos civilisados; a perda d'energia e sua autonomia nacional arrastam comsigo, até o desapparecimento, a forma poetica que Eschilo, Euripedes e Sophocoles tinham levado ao maior grau d'explendor.

O mesmo acontece á pintura hollandeza que adquire o seu grande desenvolvimento na epocha em que os Paizes-Baixos, libertando-se do jugo hespanhol e combatendo a poderosa Inglaterra, se torna o mais livre e um dos mais ricos, senão o mais prospero dos estados da Europa; a decadencia d'essa arte, pelos principios do seculo 18.º, segue, passo

a passo, o abatimento do paiz que se torna a patria d'um povo pacifico e burguez, vivendo, sem largas aspirações, uma vida que já não é perturbada por abalos violentos.

A mesma lei historica seguiu a tragedia franceza, e a mesma, ainda, a architectura gothica.

Pois para a arte da Scena, demonstra-o tambem os factos, ainda é essa lei que lhe regula as condições de desenvolvimento e depressão.

Acompanhando o Drama os maximos e minimos do graphico do espirito e costumes dos povos, tambem o Palco segue as sinuosidades d'essa curva, por andar indissoluvelmente alliado á poetica do seu tempo. O notavel critico Gustave Planche, exprime essa verdade por estas palavras: "Consultando a média historica do Theatro, reconhece-se necessariamente que os grandes poetas e os grandes actores dão-se ordinariamente as mãos: para as grandes ideias encontram-se grandes interpretes, e até não é raro que o espectaculo d'uma pantomima admiravel, renove e inspire os espiritos até então atoniados„.

E na verdade, em Inglaterra, ao passo que aos Shakespeare succedem os Knowbs, tambem, sobre o Palco, aos Kean se seguem os Macready; na Allemenha, aos Goethe e aos Shiller succedem os Rotzebne, e, correspondentemente, aos Esslair succedem os Seydelmann; na França, aos astros da grande tragedia: Lekain, Monvel, Rachel, Talma, seguem-se os mestres do drama e da alta comedia: Samson, Regnier, Prevost, Firmin, etc.

Em Talma, por exemplo, o seu caracter artistico e a sua obra, correspondem, exactamente, ao estado do espirito da epocha em que viveu.

Referindo-se ao grande tragico francez, diz-nos Chateaubriand: "Talma possuia as paixões profundas e concentradas do amôr da patria; ellas brotavam-lhe do peito como por explosão. Tinha a imaginação funesta, o desconcerto de genio da revolução atravéz da qual havia passado. Os espectaculos terriveis que o cercaram, repetiam-se no seu talento com os accentos lamentosos e longiquos das irmãs de Sophocoles e d'Euripedes".

Tudo prova, pois, que perante a philosophia e historia da Arte nada se oppõe a collocar a arte dramatica ao lado da pintura, esculptura, poesia e musica dramatica, devendo ser considerada, pelo seu caracter intrinseco, já longamente definido, como a mais humana, popular e expressiva de todas as bellas artes. E, comquanto a arte de representar seja subordinada á dramaturgia, sahindo a creação do actor da inspiração do litterato, estando, por isso, o seu desenvolvimento dependente, em regra, do apogeu ou decadencia do correspondente genero litterario, o que é certo é que o trabalho dos actores tem inspirado não raras vezes a obra dos auctores dramaticos.

Não precisâmos referirmo-nos ás palavras de Planche, já citadas, nem procurarmos os exemplos de fóra, citando Burbage, no tempo de Shakespeare, e Bocage e Lemaitre, mais modernamente, em

França, para reforçarmos com factos as asserções expostas.

Entre nós tem sido vulgar o exemplo de dramaturgos escreverem, e, digâmos, com exito não vulgar, peças destinadas ao desempenho de artistas cujo *caracter* e talento scenico foram a causa unica d'essas facturas, que, principalmente no genero comico, com o mallogrado Gervasio Lobato, foram coroadas dos resultados mais duradouros e brilhantes.

Não é só a philosophia e a historia da arte que podem servir de base para bem estabelecer a conformidade entre o talento do comediante e as faculdades dos demais artistas; a sciencia regista um facto que não devemos deixar de consignar e que constitue mais uma prova em abono da these que vimos defendendo.

Uma das caracteristicas etiologicas do genio, é a sua quasi intransmissão pela heriditariedade.

Se o genio é considerado pela escola de Lombroso como um estado mental mais ou menos doentio, chegando mesmo a affirmar-se que, em grande numero de casos, é uma fórma visinha da loucura, é certo, comtudo, que entre outros caracteres differenciaes, se tem, como um dos mais accentuados, a sua quasi nulla transmissibilidade atravéz das gerações, em contrario do que acontece com a loucura, cuja tara degenerativa affecta desoladoramente uma descendencia inteira.

São consideradas rarissimas excepções da heri-

ditariedade do genio artistico, a familia Back, abundante em compositores notaveis, e a do pintor Ticiano, em que essa faculdade chegou a passar a alguns dos seus descendentes.

Pois para o comediante, como para os musicos, poetas e pintores, é raro quando o seu talento especial passa além d'uma segunda ou terceira geração.

Consultando a historia geral do theatro, verifica-se que tanto em Inglaterra, onde tem havido muitas e grandes familias d'actores: a dos Sheridan, Kean, Mathew, Kemble, etc; como na Allemanha, onde existiu uma longa serie de Devrient; como em França, onde houve trez ou quatro gerações de Baron, La Thosilliére, e Poisson, salvo um ou dois casos, em nenhuma d'estas familias se conta mais d'um comediante de verdadeiro e indiscutivel valor.

Fóra dos artistas celebres que constituem os troncos d'essas tribus, por vezes numerosas, nenhum outro membro conseguiu ainda, nem mesmo com a auréola do nome já criado, elevar-se acima da mediocridade mais extreme.

Um dos argumentos por vezes empregados contra a qualidade creadora do talento do actor é o facto de não restar vestigios alguns da obra scenica apoz a sua morte.

Coquelin Ainé, responde, e com excellentes razões, a esta questão, n'um dos seus livros, e obriga a distinguir entre a *creação* e a *fixação* da obra d'arte.

Pouco poderemos ajuntar ao que a tal respeito foi dito por este comediante illustre, mas seja-nos no emtanto permittido aqui consignar a futilidade d'uma tal argumentação, considerada em si propria, approveitando a opportunidade d'apontarmos, aos que ainda n'ella perseverem, o termo proximo e fatal das suas duvidas ou dos seus desdens.

Essas adducções verdadeiramente infantís, ficaram realmente reduzidas a esta verdade singela e clara: o actor *cria*, mas não pode *fixar* para a posteridade o seu trabalho. Eis tudo.

Será isto uma diminuição no valor da sua obra? Não; simplesmente uma infelicidade para o reconhecimento futuro do seu merito.

Emquanto os demais artistas podem ser julganos durante um tempo mais ou menos longo depois da sua morte, tendo a posteridade meio de fazer-lhe a justiça muitas vezes negada pelos seus contemporaneos, o comediante, recebido o *veridictum* do seu tempo, não tem appello ulterior para outro tribunal, não tem segunda instancia.

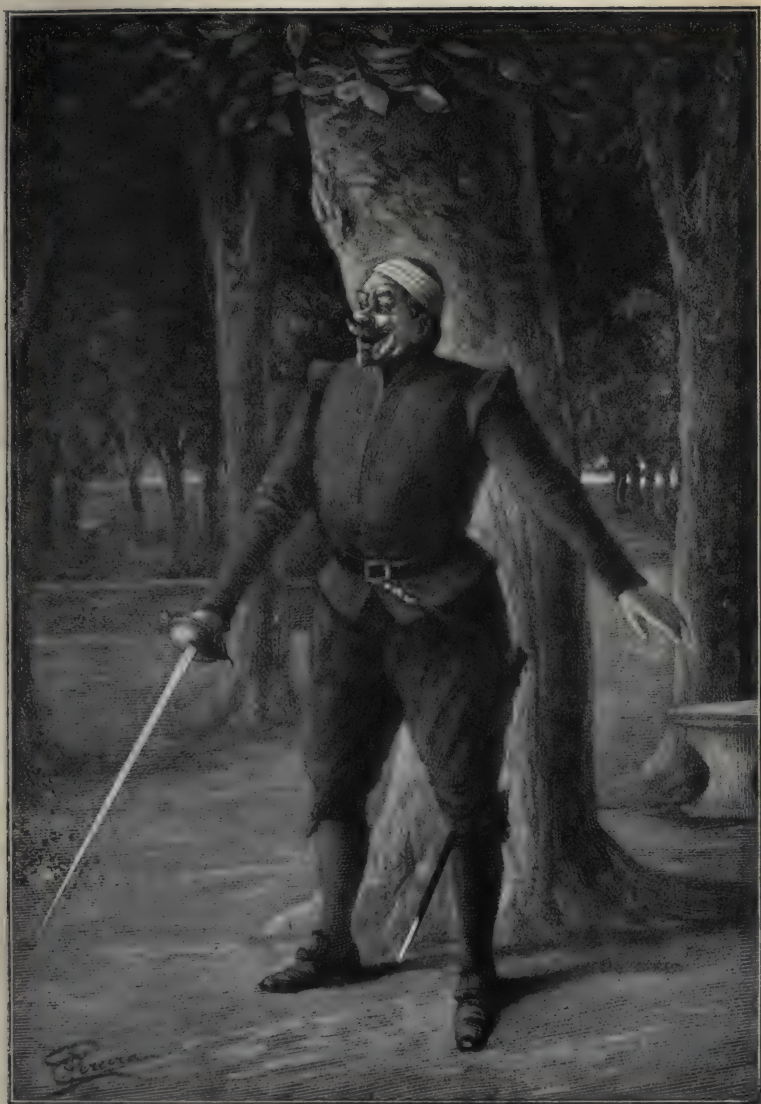
Ainda assim, se a obra não é directamente observada pelas gerações futuras, póde ser n'um valor relativo e de maneira indirecta, conhecida pela vulgarisação da critica contemporanea. E esta, apontando como vicios ou qualidades, certa maneira, certo estylo, ou determinada fórma da dicção d'um actor, deixa á comprehensão e ao juizo do futuro os meios e o direito de restabelecer para o artista, na galeria dos extinctos, o seu logar definitivo, que ás vezes em vida não lhe poderam ou não lhe quizeram conferir.

Mas, voltando ao facto, á observação directa, tudo se reduz a uma questão realmente de mais ou menos tempo. Que nos resta dos grandes pintores, esculptores e poetas da antiguidade? Como para os comediantes, uma tradicção e nada mais.

Se o desapparecimento da obra implicasse a negação do nome d'artista ao seu auctor, seriamos forçados á conclusão bizarra de chamarmos operarios a todos os gloriosos nomes cujas manifestações de talento se perderam e fugiram á acção da nossa critica.

Perante a natureza e a significação do termo, não é menos *creação* a existencia d'esses insectos brilhantes, d'extranhas iriações, que vivem um só dia, do que a dos negros corvos cuja vida se prolonga por duas centenas d'annos.

Descansem, comtudo, os sectarios d'essa doutrina extranha que avalia a obra d'arte pelo seu tempo de duração, como se se tratasse d'um simples objecto da economia domestica Em breve a posteridade terá com que fartar-lhe os instinctos curiosos e a sua sêde d'investigação e analyse relativamente á interpretação do actor, e á vida, sobre a scena, das composições theatraes: a phonographia jungida á cinematographia — o que depende actualmente de simples aperfeiçoamentos industriaes — virá resolver o problema da fixação d'esses productos até agora ephemeros; virá consolidar essas estatuas que ainda cahem e se desmoronam com os seus auctores.

Mais: esse prazer agudo e exquisito do theatro, o goso de vêr e ouvir as celebridades já extinctas,

C. Coquelin—CYRANO DE BERGERAC

ou ainda as que, longe de nós, vivem mais em voga, não será apanagio exclusivo dos ricos que viajam e visitam as obras primas da arte nos Louvre e nos Luxembourg; a reproducção das creações scenicas mais notaveis, será vulgarisada e irradiará, com profusão, para todo o mundo.

Haverá então para a obra do actor, uma glorificação contínua pela aclamação das turbas atravez dos tempos: — a suprema aspiração do espirito ardente e sonhador do artista que em vida sentiu, vibrante, presa dos seus labios, a alma das multidões.

PARADOXO DE DIDEROT

IV

Não é d'agora que uma discussão d'interesse psychologico e artistico vem preoccupando e dividindo a opinião dos homens de theatro: tracta-se de saber, se, como affirmam muitos, e hoje á frente d'elles Mounet-Sully, o comediante "deve pôr a sua alma e a sua sinceridade ao serviço do papel„ ou se, como querem outros, e entre estes, Coquelin, o trabalho do actor é independente da sua sensibilidade, podendo elle, por isso mesmo, exprimir á vontade sentimentos que nunca experimentou, e, que, pela sua natureza propria, não poderá nunca experimentar.

Esta questão, d'origem mais antiga, foi formulada em termos simples e precisos por Diderot,

constituindo este seu famoso paradoxo: o actor não deve partilhar das paixões do seu papel; convém antes ficar senhor de si, ainda nos mais emocionantes e arrebatados movimentos do seu personagem, não experimentando, absolutamente, nenhum dos sentimentos que está exprimindo; isto é, "não deve estar elle proprio commovido, afim de melhor e mais seguramente commover„.

D'uma parte e d'outra, como em geral acontece na defeza de theorias de fundo psychologico, tem havido exaggeros, fallando cada um segundo o proprio temperamento e baseando a doutrina em factos d'auto-observação, sempre pessoaes e de difficil exame.

Constant Coquelin, especialmente, parece ir demasiado longe quando considera este paradoxo como a propria verdade, affirmando que nunca será grande comediante se não o que poder exprimir, só pelo auxilio da Razão, toda a especie de sentimentos; pois não comprehende se possam manifestar emoções, empenhando a propria sensibilidade, quando ellas pela sua propria natureza especial, nem são susceptiveis de ser experimentadas pelo actor.

Parece-nos, comtudo, que os labores da phantazia—porque é ficticiamente que o actor sente as paixões do seu papel—não implicam em arte alguma a abolição da consciencia do artista, a perda do espirito critico, a falta d'observação da obra d'arte. E ninguem contestará que sejam a imaginação e a sensibilidade o fundo de todas as creações das bellas-artes.

Vejamos no emtanto como Coquelin começa a defesa das suas proposições, no livro *L'art et le comédien*:

"A mesma faculdade que permitte ao poeta dramatico fazer surgir no seu cerebro, completamente acabado, um Tartufo ou um Macbeth, comquanto o poeta seja uma honestissima pessoa, permitte ao comediante assimilar o personagem, montar e desmontar-lhe as molas como melhor quizer e lhe agradar, sem cessar um momento de ficar elle proprio, perfeitamente distincto, como o pintor fica distincto da sua téla„. E, em virtude d'aquelles principios, e por estes commentarios, elle mais uma vez conclue que a profissão do comediante é uma arte, sendo estas as razões porque o actor cria.

Parece-nos que se poderá oppôr á doutrina de Diderot algumas observações que, sem ar d'irreverencia, lhe façam perder o seu caracter dogmatico.

A nós, confessamol-o desde já, afigura-se-nos tão inadmissivel um grande actor sem intelligencia, como isento na sua obra das manifestações do sentimento.

Pela primeira d'estas faculdades entra o comediante na comprehensão do trabalho do dramaturgo, e, servindo-se d'ella como instrumento, colhe todos os elementos d'estudo necessarios á sua arte: por ella se instrue e corrige, e por ella se adextra; pela sensibilidade é que o actor se apodera dos sentimentos dos seus personagens, e é ainda por esta faculdade junta á imaginação que elle vê certas

feições psychologicas do papel não descriptas pelo auctor, criando finalmente o personagem *vivo* que vae encarnar e exprimir.

Assim como a intelligencia ajudada pela imaginação nos leva ao conhecimento de todas as ideias intellectuaes que não tiveram origem no nosso cerebro, tambem o sentimento, auxiliado pela phantasia, nos leva ao conhecimento das diversas paixões e ideias moraes que não nasceram em nosso coração.

O espirito, applicando-se aos objectos directamente observados ou ás imrgens fornecidas pela memoria, decompõe-n'as, escolhe entre os diversos elementos, e fórma, compõe, imagens novas.

Póde-se não ter sentido nunca o impulso do crime, os instinctos da crueldade, mas podemos suppôl-os em toda a hediondez, crear um phantasma sanguinario, pôr-lhe na bocca a linguagem feroz do seu caracter, e descrevel-o pelo estylo litterario, ou reproduzir na téla os traços monstruosos da sua physionomia.

Mas o mechanismo d'estas creações é que não é tão simples como Coquelin nos quer dizer.

É á custa de muita intelligencia, sim, mas tambem á custa de muita sensibilidade, de muita tensão nervosa e de muito exgotto de vida, que esses personagens, candidos ou crueis, surgem no cerebro do artista e d'elle sahem para tomar fórma, expressão, dentro da arte.

Para que a figura se exprima viva, impressionante, é necessario que seja nitida e profundamente sentida. E' necessario que depois de con-

cebida, o artista a evoque e a *veja* como a um personagem real, que lhe *ouça* a *voz*, que lhe *sinta* as paixões e lhe observe as attitudes, o gesto, o movimento.

Affirmar o contrario é não querer vêr ou ignorar todo o imperio da imaginação e sensibilidade no talento do artista.

Foram assim creados Machbet e Tartufo, como Gavroche e Quasimôdo.

Não crêmos que Victor Hugo, como Voltaire e como Shakspeare, houvesse já sentido, *realmente*, as paixões de todas as figuras que inventou. Não; fazemos-lhe essa justiça e essa honra. Mas a imaginação é que muitas vezes se lhe substituiu ao proprio *eu*, e n'esses momentos elle não só teve accessos de furôr, coleras inconcebiveis, caudaes de ternura que nunca experimentara no decorrer da vida, mas, como se as podesse apalpar, *viu* a figura grotesca e sinistra do sineiro e a cara ironica e atrevida do garôto. Ouvio-lhes as phrases, inteiras, completas, flexionadas, ouviu-os rir e vociferar, e ficou-lhe persistente no ouvido o timbre vibrante e claro do *gamin*, e a voz profunda e cava do impotente em cujo seio a larva da revolta e do ciume se agitava terrivel, ameaçadoramente.

Para o poeta, para o romancista, estes seres gerados na sua propria phantasia, estas visões, tomam o aspecto de perturbadoras realidades.

Taine no seu livro, *L'intelligence*, qnando tracta da *Natureza e reductores da imagem*, dá-nos, n'esta citação, a prova formal do que affirmâmos: "os-

meus personagens imaginarios, escreve-me o mais exacto e o mais lucido dos romancistas modernos, affectam-me, perseguem-me; ou antes, sou eu que vivo n'elles. Quando eu escrevia o envenenamento de Emma Bovary, senti tão bem o gosto d'arsenico na bôcca, eu proprio estava tão bem envenenado, que tive duas indigestões bem reaes, porque vomitei, inteiro, o meu jantar„.

Como se vê, Flaubert estava, pela propria confissão, exactamente como desejam os partidarios de Diderot, "dentro da propria creação„. Simplesmente o romancista, victima da sua phantasia, ia não só participando das paixões para os seus personagens inventadas, mas soffrendo ainda uma parte dos males physicos que o seu cerebro imaginára só para elles.

E no emtanto, caso extraordinario, o receio apresentado por Coquelin de que a *identificação* desnorteie o artista, fazendo surgir o seu *eu* onde devia apparecer o caracter do personagem, não se dá na obra de Flaubert.

Toda a critica é unanime em declarar que este romancista é inegualavel no traçado fiel das figuras e nos contrastes e opposição dos caracteres.

Quer se admitta, como na obra do genio segundo Lombroso, a inspiração, o accesso creador, quer consideremos a producção menos espontanea, mais maduramente reflectida, nunca estas condições deixarão de satisfazer-se, nunca o artista deixará de procurar sentir o seu personagem afim de exprimil-o com toda a sinceridade, com aquelle ar de

verosimilhança que imperiosamente a arte exige.

Ha auctores que não crêem mesmo na inspiração. O academico francez M. Paul Hervieu, nega-a, d'uma maneira absoluta, affirmando que a sua obra é resultado da preoccupação e da meditação não interrompida.

No emtanto M. Paul Hervieu, falla o seu dialogo; passeia, fumando, e para achar a phrase a escrever procura pronuncial-a, ou antes ouvil-a, dizendo-a n'uma voz baixa, um pouco velada.

As mãos cerram-se, fechando o punho, emquanto os braços se agitam como n'um gesto de lucta. Encontrada a phrase, elle escreve-a logo. Por vezes a emoção vae até ás lagrimas e, ao lêr um acto, elle proprio se commove com a sua obra, se bem que se possúa ainda mais facimente da indignação do que do enternecimento.

O seu esforço consiste em collocar-se dentro da situação, mudando continuamente de lugar, passando ora para a direita, ora para a erquerda, figurando os interlocutores . . . Dado o assumpto e a evolução da scena é necessario vêr-se o que se tem de dizer, conforme é Pedro ou João que está fallando, e procurar depois o que se deve responder...„ Estas notas, que são d'um recente artigo, devido a Paul Acker, tomando para assumpto as diversas maneiras de producção d'alguns modernos escriptores francezes, em maior evidencia, esclarecem completamente a questão, ainda collocada no ponto de vista da substituição do impulso inspirador pela preoccupação contínua e reflexão profunda.

Se, como Coquelin affirma, a obra do actor tem de fazer-se como se criam as figuras dos romancistas e poetas, bastariam as considerações já expostas para tirar os ares d'axioma ao paradoxo enunciado por Diderot.

A arte de Coquelin assenta no desdobramento das faculdades do artista; e se não fôra a fórma por que elle faz essa distincção, diriamos que, a nosso vêr essa arte se firmava em bases excellentes.

Para o grande e illustre actor existe no comediante um ser que concebe, e é o que manda, o que governa: o instrumentista; e outro que realisa, que obedece, e é o instrumento.

Não é só no comediante que este desdobramento se opera; o mesmo se vê no romancista, no contista e n'outros, certamente; Daudet, a quem elle deve as expressões de que se serve, confessa haver em si proprio um duplo ser: *um*, que se conserva altaneiro, impassivel e que ainda nas mais graves emoções, observa, estuda, e toma notas para as suas creações futuras; e *outro* que, como todo o mundo, ama ou odeia e experimenta o goso ou o soffrimento.

Ora, assim estabelecido, tão distinctamente, o que seja no artista o seu primeiro e o seu segundo ser, bem claro se vê que n'este ultimo, com a carne, está a sensibilidade, a faculdade que preside ás emoções, aos sentimentos de odio e de amor, de goso e soffrimento, o que nos artistas se chama a alma e Geoffroy considerava a primeira qualidade do

talento do actor; emquanto ao primeiro pertence o espirito d'observação e de critica, a que anda alliada, indissoluvelmente, a faculdade volitiva.

Já veremos que as observações de Daudet, justamente interpretadas, fazem sensivel differença dos principios deffendidos por Coquelin e antes se approximam da doutrina criteriosa e hoje corrente de Richet.

Este, admitte em toda a obra do talento creador, dois elementos inteiramente distinctos: a creação original, e o espirito de revisão e de critica.

Estes elementos, correspondem a duas forças independentes: a *força creadora*, que determina a associação das ideias intellectuaes e moraes mais imprevistas, e a *força critica*, que, por uma associação contraria, corrige, dá ordem e plano ás primeiras associações.

Ora n'essa força creadora comprehendem-se, como instrumentos do genio: a intuição e a *sensibilidade*. (Sterne).

È facil, pois, sem mais considerações, fazer a approximação d'estes principios perfeitamente scientificos, dos commentarios de Daudet, logo que reparemos estar no seu *um* o espirito revisor e d'observação, e no seu *outro* o ser que experimenta as emoções, e portanto a séde do sentimento.

A theoria simplista de Coquelin, fundada sobre estes pólos extremos: a Razão e o Corpo, abolindo no comediante, por completo, a faculdade de sentir: — só intelligencia para compôr, e physico para executar, — é que está fóra de toda a doutrina philoso-

phica e discorda de toda a experiencia e observação.

Os principios da arte de Coquelin, são definidos por estas simples palavras: "Os dois seres que coexistem no actor são inseparaveis: mas *um* é o que *vê* e deve ser o senhor: elle é a Razão, esta razão que os nossos amigos chinezes chamam a *Suprema Governante*; e o *outro*, o corpo, está para o primeiro, como a rima para a razão: uma escrava que só deve obedecer.„

E no mesmo livro nos diz como esta *razão* actua sobre o *corpo* para constituir o personagem. "O actor vê a Tartufo este *costume*, logo lh'o veste; vê-lhe este porte, pois bem, copia-o; vê-lhe esta cara, immediatamente a toma.„ E assim por deante até que o critico que está no seu *um*, se declare satisfeito e o ache decididamente parecido com Tartufo„. "Mas, continúa, isto não é tudo, isto não lhe dará ainda senão uma semelhança de superficie, o exterior do personagem e não o proprio personagem; é necessario que elle faça fallar Tartufo, com a voz que ouve a Tartufo, e que para determinar a conducta do papel, elle o faça mover, andar, gesticular, ouvir, pensar, com a alma que elle sente em Tartufo., Só então o retrato estará feito. . .

E não nos diz uma palavra ácerca da maneira por que o actor hade *sentir* essa *alma* do personagem. Diz-nos todos os processos por que a razão, a intelligencia, vae escolhendo os varios elementos physicos para a composição do personagem exterior, mas o que constitue o paradoxo de *Dide-*

rot, a maneira de compôr a parte sensorial do caracter, não vem descripta nos seus livros.

E, no emtanto, confessa ser necessario que o personagem tenha a *alma* que o comediante n'elle *sente*.

Vejamos se podemos completar estas noções; e já que o illustre comediante a quem nos vimos referindo comparou a producção do actor, e a nosso vêr muito bem, com a do poeta dramatico, seguir-lhe-hemos o seu parallelo n'estas considerações.

Pela acção da força creadora concebe o poeta a alma d'um Tartufo ou Macbeth; a intuição ajudada pela imaginação e sentimento, n'um trabalho associativo, gera o phantasma: a creação. Mas as paixões da figura sahiram da sensibilidade do auctor, modificada pela sua phantasia; por isso, em quanto dura, pelo imperio d'esta, a retentiva do personagem, o artista vae experimentando sentimentos a si proprio extranhos: elle sente, ficticiamente, essa alma terna, hypocrita ou cruel, que é um producto dos seus nervos, alma feita da sua, contorcida, moldada, affeiçoada pelo esforço da imaginação.

Um trabalho mental, que se não pode medir, determina a evocação do personagem: o poeta quer *vêl-o* para descrevêr-lhe o exterior, quer *sentil-o* para exprimir-lhe as emoções.

Não ha mêdo de que o auctor substitua aqui o seu caracter á indole do personagem.

Impossivel, porque lhe traz a alma emprestada. Só está de véla o senso critico, e esse, durante

o accesso creador, anda zelando o plano da obra, anda mettendo sob a acção das faculdades do genio, os elementos colhidos, em estudos e observação anteriores; e é elle, que, n'uma mão as guias, e o travão na outra, dirige e sustém os latejos do sentimento e os vôos largos da phantasia.

No comediante os mesmos phenomenos psychicos se realisam.

Depois do trabalho puramente intellectivo, e muitas vezes a par, a sensibilidade fecundada pela imaginação vae-se apoderando das linhas do caracter traçado pelo auctor, e, descortinando reconcavos d'alma que o dialogo não pôz em fóco, assim cria tambem o seu phantasma, a figura que o actor tem d'encarnar.

O mechanismo da realisação inda é o mesmo, com a differença, que, como agora é o physico do artista convenientemente adextrado que tem d'exprimir o caracter moral concebido, a evocação faz-se como uma conjuração, procurando o artista sentir bem no seu intimo essa alma nova que ha-de, ajudada pela arte, fazer brotar o gesto, a voz, e a expressão physionomica do ser que vive n'elle.

Como no primeiro caso acudia ao poeta um estylo litterario colorido, vivo, pittoresco, assim agora, os factores physicos tornados ageis, obedecendo passivamente a toda a forma, sob o imperio das faculdades creadoras e regulados pelo senso critico sempre álerta, tomam a propria expressão da Natureza tornada pela arte mais grotesca ou grandiosa, e, sempre, mais luminosa e incisiva.

E não haja perigo que o artista confunda as emoções proprias com as do seu papel. Se aquellas permittirem a evocação completa, integral e viva, do personagem, ellas terão temporariamente de ceder o passo ás novas emoções ficticias.

Não ha lugar para as duas, se o artista tem dentro de si o personagem.

E na conducta, tornada material pela fixação dos ensaios, de todo o jogo scenico, o espirito de revisão e de critica lá está despertado e attento: elle obriga-o a medir os passos pela scena, elle lembra-lhe o *ponto*, se a memoria vae faltar, elle lhe detem as lagrimas que poderiam embargar-lhe a voz ou prejudicar á dicção a nitidez, elle, pela vontade e por anterior educação do organismo, deterá todas as funcções physiologicas que possam ser nocivas á realisação da obra que dirige e fiscalisa.

Essa mesma força evitará ainda que o actor manifeste qualquer porção da sua personalidade, assim como impediu que, apezar dos accidentes do arsenico, Flaubert se descrevesse a si proprio em vez de M.me Bovary.

Uma observação, comtudo, é necessario fazer-se.

No actor, mais do que n'outro artista, deve o senso critico acompanhar constantemente o impulso creador. Se o poeta, o pintor ou o romancista podem, ulteriormente, depois do momento da inspiração, quando ella existe, corrigir qualquer desalinho da sua obra, — o actor só o póde emendar durante o estudo e ensaios do papel, ficando ao tempo da execução, impossibilitado, sob as vistas do publico

e da critica, de repetir uma attitude ou retomar uma inflexão.

Ha, não é novo, quem podendo conceber a figura scenica e possuindo talento para a sua exteriorisação, por pouco dominio ou demorada intervenção do senso critico sobre as outras faculdades, não possa ser um actor prompto e seguro. O esforço, o habito e a educação, fazem muito; mas as disposições natas resistem, por vezes, obstinadamente a todo o labor de correcção.

Theorias para fazer artistas, só poderão quando muito desnortear alguns. No theatro nunca será bom artista quem não nasceu para actor.

A doutrina de Coquelin parece-nos absolutamente contradictoria das qualidades creadoras, que elle, com justo motivo, tem reclamado para o comediante. As suas affirmações, nascidas do louvavel empenho de combater a substituição do *eu* do artista ao do personagem, levam-n'o a considerar cousa prejudicial ou inutil, o sentimento, primeira fonte ou antes a essencia de toda a arte. Ha grandes verdades, por vezes, nas suas citações; mas o commentario resente-se da interpretação d'uma simplicidade tentadora, mas de todo o ponto erronea e que nos parece bem prejudicial para quem d'ella tenha de fiar-se.

Quando o illustre comediante explica: "é de dentro da creação que o artista puxa os cordeis que fazem exprimir aos seus personagens toda a gamma dos sentimentos humanos„; quando ensina que o

comediante compõe o papel, indo buscar ao seu auctor, á tradicção, á natureza, á sua experiencia, ao que elle sabe dos homens e das cousas, e á sua *imaginação*—os elementos que o devem constituir, terminando o artista aqui o seu trabalho, como se este fôra uma mistura obtida de varios frascos onde não chega uma acção electrica a fazer a synthese impossivel d'alcançar-se pela espatula mais pachorrenta ou pertinaz; quando, mais adiante, affirma que o actor não deve emocionar-se, pois tem tanta necessidade d'isso como um pianista d'entrar em desespero para tocar a marcha funebre de Chopin ou de Beethoven, concluindo que "se elle a sabe, abre o seu cravo e o publico fica empolgado„; quando do alto da sua auctoridade d'actor illustre elle lança conselhos tão aridos, de tão estreita severidade, aos seus discipulos, commette, a nosso vêr, uma falta grave pelo que respeita á orientação d'esses espiritos inexperientes, e perde a razão das prerogativas d'artista, que, com tanto calôr, tem defendido para a sua classe.

Cousin diz, e, com elle, n'este ponto, estão todos os philosophos que dentro do seu systema reservam um lugar para a arte:—"O que caracterisa o artista e o poeta, é, com um fundo de bom senso e de razão sem o qual todo o resto é futil, um coração sensivel, irritavel mesmo, sobretudo uma viva, uma poderosa imaginação„. E n'outro lugar: "Mas não confundâmos *imaginação*, com sentimento. Este é a fonte onde a imaginação bebe as suas inspirações, tornando-se fecunda. Se os homens são tão differentes pelo que se refere á imaginação é

porque uns ficam frios em presença dos objectos, frios ante as imagens que d'elles conservam, frios, ainda, ante as combinações que d'essas imagens formam; emquanto que outros, dotados d'uma sensibilidade particular, emocionam-se vivamente ás primeiras impressões dos objectos, guardam d'elles poderosas recordações e teem, no exercicio de todas as suas faculdades, esta mesma força de emoção. Tirae o sentimento, tudo fica inanimado; que elle se manifeste e tudo tomará calôr e vida„.

Esta mesma doutrina é a do naturalista Taine, á parte quaesquer differenças mais subtis de escola e technologia: "considerae os artistas, diz elle, isto é, a sua maneira de *sentir*, d'inventar e produzir . . . é um dom que lhes é indispensavel; nenhum estudo, nenhuma paciencia o poderá supprir; se isso lhes falta, elles não serão mais do que copistas e obreiros. Em presença das cousas é necessario que elles tenham uma *sensação original . . .*„

Fallando da força creadora accrescenta: "que se lhe chame genio ou inspiração; se a quizermos definir precisamente teremos de n'ella verificar sempre a viva sensação expontanea que em torno de si agrupa o cortejo das ideias accessorias, que as refaz, as transforma, que as ornamenta e d'ellas se serve para manifestar-se.„

Engana-se, pois, quem suppozer que uma arte se póde exercer executando uma composição d'ordem puramente mental, feita embora á custa de muita observação e muito estudo. Sem emoção não ha

obra d'arte: a fórma só serve para exprimir, para manifestar alguma cousa d'invisivel, subtil e impalpavel, gerado na nossa alma e que a outra alma se dirige. Mas essa fórma, só exprime e só provoca a emoção, quando é a força creadora que a trabalha e affeiçôa, quando a sensibilidade e a imaginação sobre ella operam.

O pianista de que falla Coquelin, não conseguirá impressionar se o trecho que executa o não emociona a elle proprio.

E é de vêr quantas celebridades pelo *virtuosismo* ficam para longe relegadas diante d'artistas de menos estudo e menos saber da arte, mas cuja execução, sentida, repassada d'emoção, vem perturbar os espiritos e revelar-lhes mundos de sonho, iriadas chimeras, tragedias funebres, que o saber technico mais profundo, assombrando, nem mesmo consegue fazer aflorar.

Passe-se do instrumentista ao cantor: a voz é o meio mais natural de manifestar a alma: o canto, sentido, inda empolgará mais do que o instrumento. Sáia-se do canto de concerto, obrigado a convenções de *pose*, para o de theatro, onde o artista se possa collocar na situação do personagem e d'elle compenetrar-se inteiramente. Deixemol-o agitar-se, gesticular, mover-se, obedecendo ao phantasma que o anima: e o canto, voz sincera aquecida pela paixão, trará á alma dos que escutam o maximo valor emotivo de que a arte musical é susceptivel.

A expressão, flôr alada, só dentro dos corações germina e desabrocha; nascida do sentimento, criada

pela phantasia, só na temperatura d'outra alma se acalenta e reproduz.

Coquelin dà-nos, comtudo, informações ácerca do phenomeno de desdobramento psychico em que baseia a sua arte, ou melhor, em que apoia as suas theorias.

Insistindo em considerar no talento do actor só a Razão e o Corpo, exclama: "Quanto mais a Razão é soberana, mais o comediante é um artista. O ideal seria que o *outro*, este pobre corpo, fosse como uma pasta molle, infinitamente plastica, que tomasse, segundo o papel, todas as figuras; que fosse para Romeu, um primeiro galan delicioso, para Ricardo III, um infernal corcunda, seductor á força d'espirito, para Figaro, um criado bisbilhoteiro e insolente.

"O comediante seria então universal, e, por pequeno que fosse o seu talento particular a todos os papeis, faria o que quizesse ....„

Mas "por mais brando que seja o corpo, por mais transformavel que seja a physionomia, nem aquelle nem esta se prestam a todas as phantasias do actor.„

Mais uma vez se estabelecem os dois dominios extremos e unicos: o da Razão, da intelligencia, que concebe e dirige, e o do Corpo, o servo, que passivamente obedece.

Como estes principios estão longe do enunciado de Lekain, que considerava a *alma* como factor primario do talento do actor, ainda antes da intelligencia! . . .

E realmente como é que, desprezando a faculdade de *sentir*, quer Coquelin fazer do comediante um artista, se a sensibilidade é o gerador de toda a arte?

Só com a razão, só com o espirito de critica, sem o sentimento ou sem a sensação expontanea e original que Taine exige aos artistas ante os objectos ou suas imagens, perguntâmos novamente, onde está a obra d'arte?

A razão por que o actor não é universal, não está sómente na rebeldia do corpo ás suas concepções; é, e muito principalmente, pela deficiencia na impressionabilidade da sua alma.

É do caracter que tudo parte, disse-o o proprio Coquelin, e é verdade; mas se o caracter não fôr comprehendido pelo lado moral, se o actor não puder visionar as paixões do seu papel, se a sua organisação psychica não permittir a moldagem da alma da figura, os factores physicos do talento, o corpo emfim, por mais malleavel que seja, não dará nunca a expressão d'essas ideias.

Ha comediantes bons no drama ou na tragedia e optimos na baixa comedia, ao mesmo tempo; temol-os entre nós.

A grande plasticidade do seu corpo póde permittir-lhes um Othelo e ao mesmo tempo um vegete ou um creado de farça. Póde o seu dorso altivo sustentar o manto de Pyrrho, e logo, dobrado em casquinadas, guisalhar um truão, um pierrot, um arlequim.

Mas ás vezes, muitas vezes, dentro do mesmo genero, no drama, este actor será incapaz de expri-

mir simplesmente duas *nuances* differentes d'um affecto: excellente no desespero ou no arroubamento da paixão, póde ser nullo na manifestação branda, delicada, d'um *sentimento*.

O corpo cedia-lhe com certeza; exigiam-lhe tão pouco! Mas nega-se-lhe a alma e tudo está perdido.

E é certo, em tal caso, por mais artificio que haja, o remedio é evitar o escolho. Realmente nada ha mais doloroso para vêr e ouvir no theatro do que a nota forçada, *fingida*, do sentimento.

O sr. Fialho d'Almeida exprime superiormente, n'estas palavras, essas deficiencias de talento, grupando-as assim, todas, tanto as psychicas como as externas: "É o temperamento, a educação, os latejos intimos da indole, os recursos externos da figura, do olhar, da voz, etc., a lhes prohibirem de visionar certos relances da existencia, e a lhes apontarem outros, dentro de cujo schema caibam a expansibilidade e a porção de sonho que os anima„.

Coquelin continúa, mais adiante, estabelecendo ideias e citando factos que ainda teem a mesma explicação.

Ha actores, diz elle, nos quaes o *outro*, rebelde, ou para melhor dizer o seu *eu* humano, a sua individualidade propria, exerce sobre as demais faculdades um tal imperio, que não podem deixar de ceder-lhe, e, que, em vez de irem até o papel, revestindo a sua apparencia, é pelo contrario o papel que elles trazem a si e forçam a revestir a propria„.

Aqui não é considerado simplesmente o *corpo*;

já o escriptor entra em apreciações do *eu*, no qual se comprehende a maneira particular ao artista de sentir, de experimentar emoções. Vê-se bem claro que a doutrina anteriormente exposta não é de natureza tão simples como se poderia suppôr pela primeira exposição dos seus principios.

Ha então comediantes que não conseguem dominar o seu *eu*, que se lhes impõe, inexoravelmente, substituindo-se ao caracter do personagem. Perfeitamente: são individuos de imaginação inductil, pouco poder d'evocação ou de deficiente sensibilidade, sob o ponto de vista artistico, é claro.

O que os prejudica não é a intromissão da sensibilidade na sua creação,—é o não poderem imaimaginar-se o personagem, é o não conseguirem encarnal-o, apresentando-se o phantasma, ao seu espirito, por isso mesmo, vago e sem predominio sobre elle. Muitas vezes é uma deficiencia de sentimento que os prejudica; é o caso já atraz dito: não podem visionar certo caracter, não o sentem, e a phantasia, não tendo onde nutrir-se para dar vulto á ficção, deixa proceder livremente a personalidade do actor, sendo insufficiente o senso critico, pela sua especial natureza—muito esclarecido que seja—para substituir uma falta que é da faculdade creadora.

Outras vezes o actor introduz nas suas creações uma feição mais real ou mais humana, ou põe em evidencia algum recanto deixado obscuro no personagem do auctor.

Este facto d'interpretação, legitimo, pelo qual elle é responsavel perante a critica, tem sido con-

fundido com a substituição do *eu* do actor ao caracter da figura.

É um ponto de vista falso.

A concepção do papel pertence ao artista; a critica dirá se ella foi errada, superior, ou simplesmente correcta.

Se a interpretação não é sustentavel em si propria, nas suas relações com o meio, com os demais personagens, ou conflagra com a logica da acção, a critica ha de reproval-a, como uma obra má; se ao contrario o artista pôz em evidencia qualidades que o auctor não poude descortinar no personagem e que o caracterisa melhor, ou lhe dão mais brilho ou maior verdade artistica, a critica applaude a creação e celebra-a como uma obra superior. Isto é natural e logico, e o auctor, por vezes, é o primeiro a approval-o, revertendo, não raro, em proveito do seu genio, o que foi producto extreme do talento do artista.

Ora é mister não baralhar estas funcções, *competentes*, das faculdades creadoras, com a exhibição da propria personalidade, que já dissémos resultar d'uma insufficiencia irremediavel d'estas mesmas faculdades.

Pelo facto do artista dar ao personagem alentos que são da sua vida, e de exprimil-o com toda a sinceridade, não se segue, como querem os diderotianos, que elle descuide o estudo interno dos papeis.

O personagem a realisar, é a figura estudada e concebida pelo artista, composta do caracter inven-

tado pelo dramaturgo e do producto das faculdades creadoras do actor; o que este exprime, *sinceramente*, são pois as emoções do seu phantasma, ao qual emprestou a propria alma convenientemente moldada e refundida.

A grande insistencia da theoria opposta, sobre este ponto, obriga-nos a repetir o que n'outro logar já temos dito: a expressão *sentida* leva tanto o comediante á negligencia do caracter interno do papel, como póde levar o poeta ou o romancista a descuidar-se da alma das suas figuras, para pôr em exhibição a propria indole. E já mostrámos em Flaubert um exemplo bem frisante da futilidade de tal receio.

É do caracter interno que tudo parte; e, sendo assim, para que o caracter mande sobre os orgãos do artista é preciso que esteja dentro d'elle, no seu intimo, para que a acção parta do centro para a peripheria.

Em vez do actor entrar na pelle do personagem, pelo contrario, como diz Mounet-Sully, é o personagem, o seu caracter, que deve entrar na pelle do artista e substituir-se a elle proprio.

Quanto seja necessario cuidar do estudo interno do papel, dil-o este grande comediante nas seguintes palavras, reproduzidas por M. de Neronde n'um seu artigo critico: "um actor consciencioso deve, sobretudo, trabalhar o interior do seu papel, aquillo que o auctor não escreveu . . .

"Os caracteres, os sentimentos, eis o que devemos exprimir com toda a sinceridade de que formos capazes„.

Esta sinceridade, já d'outro modo o dissémos, não é a que resulta do artista suppôr suas as paixões da individualidade que encarna, mas é a convicção com que as exprime, suppondo-se elle proprio o personagem.

Diderot, diz que "a alma do completo comediante é formada do elemento subtil de que um philosopho enchia o espaço, o qual não é nem frio nem quente, nem pesado nem leve, e não apparenta fórma alguma determinada, senão a disposição para todas, não conservando nenhuma„.

Mas, verdadeiramente, não sabemos qual o fundamento d'estas observações, só applicadas ao comediante.

Todo o artista completo, fallemos do romancista ou do poeta, tem o dever de contrastar os caracteres das suas figuras, isto é, de destacal-as psychologicamente; e quanto maior fôr a sua galeria de typos, bem distinctos, maior será o valor attribuido ás suas faculdades, maior será o seu merito de architecto d'almas.

Mas essa factura não se pode considerar indefinida, como cousa alguma que derive do espirito humano: um, vê ou comprehende um determinado lado da alma, entre os seus differentes aspectos; outro, sente de preferencia um lado novo, novas modalidades, diversos caracteres . . .

Além d'isto, o que se chama a maneira, o estylo litterario d'um auctor, é um cunho profundo que marca, apezar d'aquelles contrastes, os personagens,

a obra d'um certo artista; e se elles entre si se distinguem e separam, o certo é que, por filhos do mesmo espirito trazem comsigo os traços da progenie; e logo dizemos: este personagem é de Daudet, aquelle é de Dumas pae, esse é de Dumas filho.

Ora nós já vimos quaes os graus de semelhança entre o mechanismo da concepção do personagem litterario e o da figura scenica: fundamentalmente, só a execução differe.

Postas, pois para a creação do comediante e do poeta, essas relações de parentesco, e dado mesmo que haja dois actores de condições physicas eguaes, é claro que a maneira de visionar o intimo das figuras, — funcção dependente do conjuncto das suas faculdades — marca para cada um o seu estylo proprio.

A cada artista o seu temperamento, o seu *caracter*, como se diz no theatro.

Lekain possuía, como se sabe um physico nada bello, demasiado burguez, e tinha habitos burguezes; em opposição, o temperamento artistico inclinado para o elevado e grandioso, permittia-lhe moldar o seu corpo deselegante e transformal-o n'um digno involucro das almas nobres que encarnava.

Pois apezar do seu exterior parecer indicar-lhe de preferencia o genero comico, o seu *caracter* impunha-lhe um estylo completamente opposto, totalmente avêsso a esse genero theatral menos elevado. Um dia, o grande actor representava uma comedia; um personagem pede-lhe noticias de sua irmã: "Dóe-lhe a cabeça„, respondeu elle, mas d'uma maneira

tão tragica que toda a plateia desatou ás gargalhadas.

Não era o corpo que se não moldava, pois estava pela natureza construido e disposto para o genero; era a alma, era a indole artistica que se lhe impunha, era a sensibilidade que se atoniava, não vibrando ante aquellas feições da vida real; mais ainda: que lhe não permittia manifestar em scena o proprio *eu*.

Os factos corroboram os principios e mostram bem toda a caprichosa psychologia dos artistas, como é naturalmente inclinado o seu talento a generos e a especies determinadas nas creações theatraes.

Dar pois como unico limite á universalidade do talento do actor, simplesmente o seu physico, exigindo-lhe, fóra d'isto, a concepção completa de todos os papeis sem qne n'elles se deixe traço algum da sua individualidade artistica, isto è, das suas faculdades, é desejar um impossivel, é suppôr um absurdo que a critica não pode de fórma alguma admittir, nem a observação justificar.

Porque ha-de o comediante ser um artista universal, d'excepção, se elle põe em jogo sob o ponto de vista psychico, as mesmas faculdades dos demais artistas?

Certo, tem maior malleabilidade de talento o pintor que aborde todos os generos, desde a paizagem até á pintura historica; o musico que na valsa, na opereta, na opera e no oratorio, fosse respectivamente um Strauss, um Offenbach, um Wagner e

um Perosi; extraordinario, o litterato, que a um tempo, podesse ser Victor Hugo e Walter-Scott, Balzac e Lamartine.

Ha, sem duvida, em todas as artes, como nas sciencias, talentos excepcionalmente vastos; David Garrick, comediante de faculdades extranhas, conseguiu a creação de personagens da mais variada envergadura.

Mas partir de factos isolados para a conclusão de uma theoria, que é quasi uma receita empyrica e anti-humana, para fazer artistas, é um demasiado arrojo, se não significa antes ausencia de profundeza e criterio philosophico.

Á demonstração d'essas doutrinas oppõem-se não só os principios, mas a tendencia crescente da creação d'especialidades dentro da arte dramatica. Hoje ha comediantes para as obras d'Ibsen, ha-os sómente grandes com Shakspeare, outros que preferem Sardou, outros quasi exclusivos de Dumas, assim como ha musicos para a interpretação de Mozart ou de Chopin, de Saint-Saëns ou Massenet.

A explicação do facto existe evidentemente n'uma affinidade de temperamento entre os auctores e seus interpretes: na estreita relação entre as vibrações das duas almas e na identica conformidade do seu poder imaginativo.

N'um dos seus livros, Coquelin, sempre preoccupado na defesa da absoluta verdade que para elle representa o paradoxo de Diderot, e desejando mostrar a extensão d'estes principios até ás outras artes, cita o facto do maestro Victor Massé haver

composto a mais alegre musica da sua vida: *Les Noces de Jeannette*, justamente á cabeceira de sua mãe moribunda, da mãe que elle adorava e que dentro em pouco ia perder para sempre, exgotada toda a esperança de salvação. E, d'aqui conclue elle a independencia que existe, nos artistas entre o coração e a cabeça.

Ora a verdade é que o caso de Victor Massé e de outros em identicas condições, não são phenomenos geraes, são a resultante de caracteres privativos a certos homens de genio, e que se acham estudados sob a epigraphe *Contrastes* e *Dupla personalidade*, ao lado da *Inconsciencia*, *Amnesia*, *Hyperesthesia*, e outros symptomas de degenerescencia, nos livros da escola de Lombroso.

Não se trata d'uma independencia entre o coração e a cabeça, mas da distincção de duas individualidades: uma que pode soffrer desoladoramente, ao mesmo tempo que outra, completa um outro eu, com todas as suas faculdades de creação e de critica, produz uma obra de caracter opposto: alegre, vivo, mesmo jocoso.

È o caso de Cowper citado n'esses livros; "Cousa notavel, dizia elle, os meus versos mais comicos escrevo-os precisamente no momento em que de mim se apossa a maior melancolia, e é á melancolia sem duvida que eu os devo".

O phenomeno, d'indole mais pathologica que psychica, não é portanto d'abolição de sentimento e de predominio da intelligencia; ao contrario, é uma producção immediata, segundo Cowper, da sua pro-

Sarah Bernhardt—AIGLON

pria sensibilidade, vamos, n'um estado doentio.

Como se vê, taes casos não teem explicação alguma na theoria de Diderot, e... antes provam em seu desabono.

Talma, a proposito de quem Coquelin trouxe o nome de Victor Massé, Talma, o grande astro da tragedia, nem sempre se mostrou durante a sua carreira alheio ás suas proprias emoções. Uma critica de Martainville publicada no *Journal de Paris*, de 4 d'abril de 1814, faz notar que os estrangeiros assistentes, na noite anterior, á representação da *Iphygenie*, não poderiam conceber uma alta ideia da fórma por que se comprehendia Racine no primeiro Theatro da França, se houvessem de julgar pelo que tinham visto e ouvido n'aquella noite. Não só Talma, mas M.lle Duchesnois, tinham-se mostrado muito abaixo do seu talento habitual. Havia-se dado a capitulação de Paris, e a plateia estava cheia d'officiaes prussianos e russos mettidos nos seus uniformes, repleta d'inimigos, emfim; e Regnier, commenta: "se a auctoridade póde, n'um d'estes momentos de desastre nacional, ordenar a abertura dos theatros e forçar os actores ao desempenho dos seus papeis, aos artistas não é facil abstrahirem sufficientemente das suas preoccupações exteriores para representaI-os com a posse absoluta de si proprios."

Exemplos d'estes superabundam e só provam que essa tal independencia entre o coração e a cabeça não existe realmente, e que o actor, normal, só representará bem quando o phantasma evocado possa, pelo seu vigor, e afim de lá metter as suas paixões,

espancar as emoções individuaes que no coração do artista se achem abrigadas.

O verso de Boileau: "Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez„, opposto directamente á doutrina de Diderot, quando tomado ao pé da lettra, representa tambem, no seu valor absoluto, uma ideia tão nociva como falsa.

O actor que se sentisse pessoalmente arrebatado pelas paixões do seu papel, a ponto de suppol-as inteiramente suas, ficaria ao completo desabrigo de qualquer incidente que imprevistamente occorresse: uma obliteração da memoria, uma entrada fóra de tempo, encontral-o-hiam sem recursos para remedeiar efficazmente essas pequenas faltas. Tal *suggestão*, que só póde attribuir-se a um desvio da phantasia originada n'uma deficiencia, n'uma falta do senso critico, se o habito a não pode corrigir, deve affastar completamente da scena quem d'ella fôr susceptivel, já o dissemos.

Os verdadeiros prantos no theatro são evidentemente prejudiciaes do lance em que intervenham e podem mesmo prejudicar a obra inteira.

Os soluços estrangulam a voz e não a deixam articular com nitidez, nem tomar o verdadeiro tom da inflexão.

Não são as lagrimas correntes que conseguem commover o espectador. Essas, dominam-se pela força da vontade, escondem-se porque só perturbam e embaraçam.

As lagrimas que Boileau certamente exigia, eram

as lagrimas na voz, essa qualidade que no theatro se chama *sentimento*,— bem differente, comtudo, do soluço de que tanto se abusou no periodo romantico,—fluido que evolado do coração, onde se géra, repassa como por filtro magico atravez dos elementos da dicção, e vae levar á alma de quem ouve, em toda a acuidade, o espinho pungidor da dôr alheia.

O *sentimento* é, muito mais talvez do que a *paixão*, um condão individual, uma qualidade nata que o estudo aperfeiçôa e desenvolve, mas não cria.

E' essa qualidade, privativa das grandes sensibilidades, que, excitada pela evocação do personagem, dá á phrase e a todo o movimento o completo cunho da verdade scenica.

Mas, uma pergunta occorre n'esta altura. Não será a sensibilidade a unica fonte productora d'essas lagrimas tão temidas quando brotam por conta propria dos olhos do actor? Sem duvida; simplesmente não se trata d'abolil-a, como querem muitos, porque a sua falta seria de todo o ponto insuperavel, mas de desenvolvel-a, disciplinando-a.

Ao comediante em começo de carreira acontece o mesmo que ao espectador novato no theatro, ou aos que começam as suas leituras pelos romances de sensação. Se são espiritos sensiveis, os unicos verdadeiros amadores, será á custa de muita commoção, escandalosamente denunciada pelas lagrimas, que se iniciarão n'esses generos emocionantes; mas, a breve trecho, a educação faz-se, sem que a alma deixe de reflectir as paixões exprimidas pela arte,

os olhos tornam-se enxutos, e o espirito critico, avaliando a excitação sensitiva produzida, calcula, livre e com justeza, o valor passional da obra que observa.

Não ha grande actor no drama ou na tragedia que não possua um coração excitavel; e Talma, citado por Coquelin a toda a hora, debutou na tragedia aos dez annos, innundando com um diluvio de lagrimas a narrativa da morte de Tamerlan.

"Recebera da natureza, é elle quem o diz, uma imaginação melancolica, uma extrema sensibilidade de nervos e uma grande facilidade d'exaltação.„ Pois estas qualidades, educadas e desenvolvidas pela vida fóra, levaram Lemercier, que o poude admirar na pujança do seu talento, a este significativo commentario: "O theatro penetrava-o d'um fogo abrazador e abalava-o com intenso fremito.„

A mesma excitabilidade se nota no temperamento vibratil de Sarah Bernhardt.

São tradicionaes os seus accessos de sensibilidade que na adolescencia a faziam lançar-se, banhada em lagrimas, nos braços de sua mãe assustada por tão insistente anormalidade.

A sua primeira impressão de theatro, teria ella quatorze annos, foi assignalada por copiosos prantos e por um abalo nervoso tão profundo que chegou a prendel-a no leito por algum tempo.

Nos extractos das memorias da illustre actriz, que a casa Lafitte acaba de publicar, encontrámos a descripção do facto, que a seguir reproduzimos:

"... Levantando-se o panno para a segunda peça,

o *Amphitryão*, eu fiz esforço para ouvil-a. Só me lembro, comtudo, d'uma cousa: é de que achei Alcmena tão infeliz que rompi em ruidosos soluços, e que a sala, divertidissima com o caso, olhava cheia de curiosidade para o nosso camarote.

"Minha mãe, irritada, retirou-me d'alli, deixando meu padrinho, furioso, resmungando:—Preguem com essa tôla no convento e deixem-n'a para lá! Que pequena tão idiota!

"Eu batia os dentes quando M.me de Brabender, ajudada por Margarida e M.me Guérard, me deitaram no leito. Só me levantei seis semanas depois, tendo escapado, por um fio, de morrer d'uma meningite. Tal foi a estreia da minha carreira artistica.„

Coquelin cita para provar a abolição da sensibilidade no trabalho do comediante o seguinte facto, que vamos transcrever: "Talma, uma noite, representava o Hamlet. Esperando a sua vez, conversava nos bastidores com um amigo; o contra-regra vendo-o a sorrir, distrahido, approxima-se: - Senhor Talma, está a entrar.—Bem sei; espero a deixa. A sua scena, a do espectro, devia começar dentro e o espectador tinha de ouvir Talma antes de vêl-o. Elle continúa a conversar, muito alegre, chega a sua entrada, aperta a mão do seu interlocutor, e, o sorriso ainda nos labios, e a mão amiga entre as suas, brada:

Fuis spéctre épouvantable!

O amigo recúa, assombrado, e um verdadeiro calafrio cahiu na sala!„

Este caso, a que prestâmos todo o credito, é, a nosso vêr, uma corroboração d'essa grande sensi-

bilidade que elle proprio em si notava. O sentido das palavras que tinha de proferir invocaram, rapido, a imagem do sentimento correspondente, o personagem reentrou no actor, e a inflexão, prompta, adextrada pelo habito, appareceu com a tonalidade propria e toda a força d'expressão.

Ha aqui uma celeridade de phenomeno, vulgarissima entre os artistas, e nunca uma prova de falta d'emoção. O habito diminue o esforço, a concentração, eis tudo.

Até no mundo, ante as dores reaes, quantas vezes um ligeiro episodio comico arrancando um sorriso, põe em debandada os prantos mais sentidos; e vice-versa, uma ideia triste vem, não raro, instantaneamente, como um sopro frio, apagar a mais franca e mais intensa hilaridade.

Regnier, que condemna, ao pé da lettra, o axioma de Boileau, diz: "a musica da palavra não se escreve; é o proprio sentimento do que o actor deve exprimir, que determina o tom, a força e as *nuances* das intenções„.

Lekain, já n'outro lugar o dissémos, considerava o sentimento, a alma, o primeiro elemento do talento do actor.

E o celebre Monvel commentava d'esta sorte o exgôto de vida exigido pela arte do comediante: "os nervos estão n'uma tensão perpetua; é necessario anularmos o nosso *eu* "para nos identificarmos completamente com o personagem„ que se representa; a memoria fatiga-se e o cerebro resente-se da contensão d'espirito.„

D'elle, recordemo-nos, disse Geoffroy: "este comediante possuia no mais alto grau a qualidade talvez mais rara do actor, a verdadeira sensibilidade, o verdadeiro "fôgo d'alma„; era da propria alma que elle tirava os seus effeitos e a magia do seu trabalho„.

E este sentimento, esta sinceridade, note-se bem, emprestava-os elle aos personagens que encarnava, inda mesmo que as suas ideias pessoaes não fossem conformes com as do seu papel.

O mesmo critico, referindo-se á interpretação d'este artista no *Abbé de l'Epée*, deixa, entre outras phrases encomiasticas, esta insinuação: "é sobretudo nas preces devotas que Monvel dirige frequentemente ao Eterno que se reconhece o grande comediante„.

Ha aqui um *double sens* que Regniér explica e que se pode resumir n'estas palavras: Monvel, que era um espirito superior, mas revolucionario, e d'acção, passava por ser muitissimo pouco religioso.

Essa identificação com a figura do *Abbade*, a despeito da sua provavel maneira de pensar, e depois da *sensibilidade* que Geoffroy lhe confere como fonte de todos os seus effeitos, é a prova exhuberante de como esta faculdade não implica a revelação do *eu* do actor, como os diderotianos querem, mas antes serve para dar, ao serviço da imaginação, o maximo valor expressivo ao caracter do personagem.

É um prejuizo, é um erro, suppôr-se que o comediante por empenhar no seu trabalho o coração,

só poderá bem exprimir por elle os sentimentos que estejam em perfeita harmonia com os seus. Se ha disposições natas para a arte e estudo preliminar completo, desde que o artista concebeu a figura, e, pela vontade e pela imaginação a sente dentro em si, bem viva e imperiosa, a manifestação d'essa alma intrusa,—que não è mais do que a propria, como o corpo, emprestada ao novo *eu*, — quasi brotará expontaneamente, não só colorida, iriada na passagem pelo prisma da phantasia, mas marcada pelo cunho da verdade mais sincera e flagrante.

Eleonora Duse, a mais perfeita das actrizes italianas, sente-se sempre impressionada na primeira defrontação com o publico.

O seu gesto, no principio, nem sempre é bem dirigido e a voz sahe-lhe ligeiramente estrangulada. "Mas, n'um momento, ella está transfigurada: parece abrazal-a um fogo desconhecido e o personagem absorve-a de tal maneira que tememos vêl-a cahir sem forças antes do fim do acto. No seu rosto passam todos os reflexos das emoções que vae sentindo ao interpretar o papel.

"A Duse parece querer ignorar a sua arte, como *métier*, e os prantos que ella chora veem-lhe do fundo do seu coração tão profundameute artista.„

Estas palavras que encontrâmos n'um dos seus criticos e que podem talvez irritar os que partilham da doutrina diderotiana, são completamente explicadas pelos seguintes trechos, o primeiro dos quaes é devido a um critico theatral que tem observado de perto toda a obra e fórma de producção da illustre

actriz: "A Duse procede de si propria. Ella não póde ser verdadeiramente comparada a ninguem mais; a caracteristica do seu talento é-lhe absolutamente particular, sendo extranha e admiravel a fórma original por que ella vive os seus papeis, tomando os accidentes do drama como se fossem completamente inesperados. Ha no seu jogo, uma sensação d'incerteza que dá a illusão da verdade no imprevisto da vida, o que é muito privativo de todas as cousas humanas, E' isso o que principalmente me encanta; e a voz, o gesto, a expressão do rosto, estão na mais perfeita harmonia com a situação, dirigidos por um pensamento que parece devoral-a, accentuando-se com a convicção que a domina.„

Um intimo, M. Felix Duquesnel, perguntou-lhe um dia como é que ella trabalhava se era por meio dos ensaios que ella ia formando os seus papeis.

"Os ensaios, respondeu ella são o mechanismo do theatro, é o facto material do exercicio da memoria e pouco mais. Nunca me sinto capaz de desempenhar o meu papel se não quando o tenho ensaiado comigo mesma, quando o tenho pensado completamente a sós, quando julgo que me transformei no personagem, e que, na mesma situação se ella fosse real, eu fallaria, como elle falla.„

Isto é absolutamente verdadeiro, accrescenta M. Duquesnel, porque, sem ajuntar cousa alguma ao seu papel, é certo que ella o amolda, o afeiçôa, extrahindo d'elle tudo quanto lá póde estar contido, a tal ponto que o melhora, o torna mais perfeito, á medida que o representa; sendo tambem verdade

que a Duse desconhece a "insensibilidade„ que constitue a força de certos actores, mas que tira ao jogo scenico d'elles, infelizmente, toda a sinceridade.„

Parece-nos, pois, com segurança concluir-se que, se o axioma de Boileau é menos exacto no seu sentido absoluto, tambem está longe de conter a verdade toda, o paradoxo de Diderot.

No actor, repetimos, nem ha, normalmente, o desdobramento da personalidade, que é simplesmente um caracter degenerativo de determinados genios, nem a sua obra é de forma alguma alheia á sensibilidade, para ser composta unicamente de cabeça, como querem os defensores do famoso enunciado.

O trabalho do comediante, a acceitar-se sem restricções esta theoria, seria um simples apontoado d'imitações de toda a especie, umas phonicas outras mimicas, um trabalho paciente de cerzidor, uma fadiga de memoria para a fixação de todos os gestos, todas as attitudes, todas as inflexões, todos os rictus de physionomia necessarios para tres ou quatro horas de scena, todos copiados e promptos, obra feita que a memoria do actor iria cuidadosamente engatando, obra que oscilla entre sciencia e officio, um trabalho, emfim, de feirante espertalhão que reunisse ás faculdades imitativas do macaco as qualidades vocaes d'um papagaio. Nunca um producto d'arte, nunca a factura d'um Coquelin, d'um Zacconi, d'um Emmanuel ou d'um Novelli; nem creações dignas d'uma Réjane ou d'uma Duse, nem d'uma sensorial como a Sarah.

Quer isto dizer que na arte dramatica, como em todas as artes, não haja uma parte mechanica, determinada a completo sangue frio, intelligentemente, fóra de todo o impulso, longe de toda a paixão? De maneira alguma.

As linhas geraes do quadro são submettidas á reflexão e á conveniencia; não queremos fallar do estudo intellectual, propriamente dito, do papel, mas da parte technica da arte, de tudo quanto se refere á *marcação* e a parte da *mise-en-scéne.*

Como na pintura a inspiração se submette ás condições d'equilibrio esthetico e ás regras da perspectiva, assim tambem sobre o palco identicas necessidades e a mesma ordem de principios se impõem, formando como o grande esqueleto que a creação tem de preencher e encarnar.

Os lances mais tragicos, as proprias scenas de morte, são marcadas, anteriormente, passo a passo, desde o seu inicio até o momento fatal e decisivo. Uma queda em scena, *inoffensiva* e artistica, não se faz sem grande paciencia, muito esforço e muito estudo.

Não queremos deixar estas considerações em que mostrámos, a um tempo, discordar de Diderot, como de Boileau, quando tomados os seus principios no sentido litteral, sem havermos declarado, com precisão, quanto as nossas ideias se não oppõem, e antes exigem, que ao lado da creação pela imaginação e sensibilidade, haja o maximo trabalho preparatorio: tanto o intellectual, a que n'outra parte nos referimos longamente, como o d'ordem pura-

mente technica. Os dois dominios são completamente distinctos; não se chocam, ao contrario, ajudam-se e completam-se.

Mas fallámos da morte em scena e vamos aproveitar o ensejo para pôr em evidencia, relativamente a este assumpto, a separação de funcções por que tem de repartir-se o talento do comediante que se repute artista. Vale a pena determo-nos um momento sobre esta situação tão vulgar, tão obrigada, no drama e na tragedia. Tão vulgar, mas sempre tão escabrosa e tão difficil.

Ha n'este lance de theatro uma parte essencialmente material; essa deve ser estudada, quanto possivel, da natureza; mas, parece-nos de bom aviso não a detalhar em demasia, deixando simplesmente as linhas sufficientes para que se mantenha e subsista a verdade dentro da arte.

A morte tem um cunho essencialmente brutal, para que possa constituir em si propria um trecho d'arte. As agonias d'hospital, revoltam o senso esthetico e dão-nos uma sensação intensa de desgosto, tanto maior quanto mais longas são, e mais ajustadas á sciencia. Fóra d'estas, é preciso cuidado, muito sentimento e muita arte. para se não cahir no *cliché*, usado e sabido, da afflictiva mão no peito a comprimir tres convulsões tetanicas seguidas d'um ultimo suspiro.

Mas, estará a morte scenica fóra dos principios geraes d'interpretação que vimos defendendo?

Um diderotiano, discutindo uma vez com M.me Ristori sobre o modo d'interpretar no theatro os

sentimentos, julgou fulminar a artista — que não comprehendia como se podesse exprimir com sinceridade sem sentir, — perguntando-lhe se tambem quando ella morria em scena experimentava a sensação da morte. Nunca soubemos qual fosse a resposta da celebrada actriz, mas deitando-nos a advinhar, julgâmos que não andaria longe das considerações que n'este lugar fazemos.

Sim, inda mesmo nas scenas de morte, apezar do seu caracter material e do seu *quantum* de convenção, ainda ahi, um comediante consciencioso deve chamar em auxilio do seu trabalho a sua sensibilidade e a sua imaginação.

Repare-se bem: não é a sensação de que elle proprio vae morrer, o que o artista deve procurar n'esses momentos; — isso seria simplesmente ridiculo: era trazer á scena os pavores que a hora extrema póde infundir ao Snr. Coquelin ou ao Snr. Mounet, e com isso nada teria que vêr o espectador. O que se exige é a sensação de que morre o personagem que no comediante está vivendo, o que é sensivelmente differente. Não se tracta da desagradavel suggestão, do absoluto convencimento de que a pessoa do actor passa d'esta para melhor, mas sim d'imaginar-se que essa fatalidade succede á figura scenica que o artista representa.

Parecerá a alguem que os horrores da doença, o estertor d'uma agonia, que o proprio instante do desapparecimento se não podem imaginar, como se figuram os impulsos do crime, as vezanias da embriaguez, ou os desvarios da loucura?

Pela observação intelligente dos effeitos exteriores, pelo estudo dos phenomenos physiologicos, pela indagação, colhida na realidade, de certos instantes psychicos, consegue o artista visionar a dôr moral que resulta de diversos estados d'alma e d'alguns estados morbidos, por que nunca havia passado a personalidade do actor. O interlocutor de M.me Ristori desconhecia, porventura, essa faculdade que é apanagio do artista e pela qual "elle entra no interior das cousas, parecendo, por isso mesmo, muito mais perspicaz que os outros homens.„ (Taine).

A morte, como essas situações, obedece á marcação e ao estudo anterior, do natural; mas, a sensibilidade vem dar-lhe o caracter d'arte que os processos mechanicos não podem, por si proprios, imprimir-lhe: a magia da emoção, que engrandece e dá colorido, sem desfigurar o facto.

Procure o actor n'esses lances traduzir as dôres moraes do seu phantasma: a presença ou a lembrança dos entes queridos que na vida deixa, a ideia d'um perdão, ou a imagem d'um remorso, a visão do passamento, dar-lhe-hão *sinceridade* no entrecortar da phrase, virão pôr-lhe a nota tragica, sem convenção e sem esforço, nas inflexões finaes da voz que expira. Isso póde mesmo custar gotas de vida, mas este é o preço de toda a obra sincera, feita d'alma e aquecida no coração, unico producto d'arte, insistimos, que tem vida e que perdura.

Chega o momento ultimo; o senso critico, sempre prompto, fará annular o *personagem vivo*; o artista, que até alli só obedecia ao *eu* intruso, pelo

seu desapparecimento, ficará reduzido á inacção, que é a apparencia theatral da morte. Agora, cousa alguma ha a crear; por isso, sómente a força directora e d'observação ficará attenta e vigilante pelo repouso apparente do corpo que a alma do personagem acaba de deixar.

De quanto o artista havia cedido á figura scenica, só o corpo se lhe conserva ainda emprestado. A paralysação das forças creadoras virá restabelecer integralmente as funcções do *eu* normal do actor.

Desce o panno, e toda a personalidade do artista retoma a sua inteira liberdade.

A intelligencia tem na obra do comediante um importantissimo logar, já por nós, repetidamente, assignalado.

Ella preside, no estudo da peça, á assimilação completa e detalhada do caracter traçado pelo actor apossando-se de todos os elementos d'estudo, de todos os conhecimentos humanos que subsidiam a arte de representar; corrigindo e adextrando os diversos factores physicos do talento, e pondo-os á inteira e incondicional disposição do artista, ordena o verdadeiro arsenal, materia e instrumentos, com que elle ha-de trabalhar.

Mas a par da comprehensão dos caracteres e á medida que se faz o estudo interno das paixões pelo poeta fixadas, a sensibilidade do comediante, se elle é creador e não um simples copista, vae-se excitando e descobrindo as linhas psychicas veladas

ou occultas, e os traços exteriores da sua manifestação; a phantasia, repleta então d'imagens, umas intellectivas outras do sentimento, faz a associação rapida de todos os componentes da figura, realisando-se a concepção artistica do *intimus e facies* do phantasma que a memoria procurará fixar em todos os detalhes, para a sua evocação no momento opportuno. E todas estas operações se executam sob a direcção do senso critico, e é sob a mesma influencia que, nas representações sucessivas, se repetem os mesmos phenomenos creadores, já facilitados pelo habito e chamados á realisação por um simples esforço da *memoria imaginativa.*

Não nos cansâmos de repetir: nada se fará de bom sem a interferencia d'esse espirito de revisão, observador álérta, que é o famoso *un* de Daudet, o *fundo de razão e bom senso* de Cousin, o *modificador systhematico de relações*, segundo Taine, emfim, o *espirito critico*, de Richet. e que, por um simples sectarismo, não será o *primeiro alguem* de Coquelin.

É essa fôrça—que, desenvolvida pela educação e pelo habito, preventivamente insinúa ao espectador que não está em plena realidade, evitando prantos ridiculos, indignações grotescas e allucinações perigosas, sem nunca afrouxar-lhe a corda do sentimento,—ainda a que regula e vigia o trabalho do actor, fazendo-lhe o mesmo commentario persistente, sem lhe destruir o *eu* ficticio que o impulsiona e integra no conjuncto da acção scenica.

Concluindo: as ponderações contidas no capitulo

que se refere ás faculdades intellectivas do actor, juntas ás que acabâmos d'expender, completam, pelo nosso criterio, as diversas modalidades da intelligencia na sua applicação á obra do tablado. Afóra estas interferencias da Razão, o trabalho do comediante está, como todo o producto artistico, sob a inteira acção das forças creadoras.

Que o actor por trabalhar sob as vistas do publico, inhibido de corrigir á *posteriori* um desmando dos factores impulsivos, precisa mais do que o poeta, o pintor, ou o romancista, de cultivar a independencia e simultaneidade das duas forças que presidem á creação, é um facto incontestavel, por demais apontado, e uma das grandes difficuldades da sua arte; mas d'ahi a concluir-se que o comediante deve annullar na sua obra, por desnecessario ou prejudicial, o coração, para utilisar, exclusivamente, a cabeça,—vae uma distancia d'abysmo, uma differença essencial, a mesma que separa o campo emotivo da arte, da area material e utilitaria do mister, ou do dominio puramente intellectual e especulativo das sciencias.

O NATURALISMO

E A CONVENÇÃO

V

Não pretendemos, por certo, resolver definitivamente este problema d'arte, tornado hoje a obsessão, a preoccupação constante de muitos comediantes e directores de scena: até que ponto se deve convencionar para o theatro, até onde é admissivel, por logico e conveniente, o naturalismo?

Eis a questão palpitante que se está offerecendo ao espirito dos criticos e artistas, duvida constante e absorvente que chega a desvial-os, a fazer-lhes esquecer, a uns, o fundo, a essencia da propria arte que professam, e a outros, a sua especial funcção estimulante e correctora.

Entre dois polos oscilla essa solução que a uns se afigura ser a da "Natureza disfarçada e conven-

cional„ e a outros a da "Verdade em toda a sua nudez, em toda a sua crueza.„

No palco, como na litteratura, a lucta persiste entre forças da mesma ordem, elementos de valor identico: os restrictos e frustres ideaes do romantismo, e as aspirações violentas do néo-realismo, cegamente demolidor. Forçoso, é, no emtanto, que se tome uma base, uma orientação segura em que venha assentar, mais solidamente, a obra do comediante.

Seguindo a linha critica que temos adoptado, marcada pela definição de Taine, julgâmos que se poderiam approximar d'um limite mais logico certas ideias que aqui e alli irrompem sem plano, a maior parte d'ellas, levando a originalidade a extremos de todo o ponto inadmissiveis por inconsequentes.

A Verdade!...

O que se deve entender por esta palavra dentro do dominio vasto e caprichoso da Arte?

Deve ella ser respeitada em todos os detalhes, manifestando-se pela expressão exacta, absolutamente fiel, dos objectos reaes?

Ou, pelo contrario, terá de alterar-se a Natureza em sua essencia, engalanal-a, para conseguir prender ou emocionar?

Nem uma nem outra cousa: seria a resposta que poderiamos dar, se ao nosso modo de vêr fossem dirigidas taes perguntas.

A obra d'arte imitativa, tendo de manifestar uma ideia principal mais clara e salientemente do que os

objectos reaes, só por intermedio d'estes, convenientemente escolhidos e grupados, é que attingirá esse objectivo.

Os trechos da vida real, colhidos directa e immediatamente, só por excepção apresentam os caracteristicos attribuidos á producção artistica. Precisam passar em regra atravez do prisma duplice da alma e intelligencia do artista, obter essas duas refrangencias, para finalmente adquirir a feição emocionante e incisiva que caracterisa a obra d'arte.

D'outro lado, como a sensação ha-de nascer em nós, que observâmos, como se proviesse da visão da propria Vida, os elementos coordenados pela razão e phantasia do artista—afim de nos darem esse maximo d'emoção, que só nasce da Verdade—devem ser todos objectos reaes, arrancados á propria Natureza.

Ora, segundo a nossa these, a arte dramatica não differe na essencia, mas sómente nos processos, das demais artes imitativas comprehendendo n'ellas a dramaturgia. Mas, sendo o seu objecto especial a realisação do *homem vivo*, claro está que ao manifestar essa alta perfeição do movimento, a maior acuidade da natureza, a arte do tablado tem de procurar, como já d'outra forma havemos dito, na realidade da vida todos os seus elementos de factura, todas as parcellas da composição.

Ligal-as, depois, pela triplice corrente da intelligencia, sentimento e imaginação, eis a funcção particular das forças creadoras que dá a especial feição ao producto artistico.

Este é o criterio, e d'aqui, a nosso vêr, tudo deveria derivar logica e immediatamente.

Ninguem duvidará que uma arte imitativa, tendo de dar a impressão, embora colorida, da natureza, tem de inspirar-se, assimilar e nutrir-se d'esta; mas, para ser verdadeiramente Arte, ha-de escolher, ha-de ligar e compôr por fórma a obter o traço emocionante e suggestivo, não lhe bastando, por isso, uma copia simples e crúa da Verdade.

Antes de nos alongarmos, manda a verdade dizer que n'este assumpto apenas pretendemos mostrar uma orientação que, sem nada ter d'absoluto, parece satisfazer ás exigencias de momento.

O que em arte se chama *natural*, sabem-n'o todos, varía com as epochas, como varía, até certo ponto, com a indole dos povos.

O gesto, a inflexão, que para a mesma ideia differem, dentro de estreitos limites, d'individuo para individuo da mesma sociedade, soffrem de paiz para paiz alterações muito mais sensiveis e profundas.

O mesmo ácerca das concepções psychologicas que se modificam com as faculdades do genio particular a cada raça.

D'outra parte, cada escola que chega, com uma nova epocha, traz sempre por lemma — *A Natureza* — escripto no estandarte que orgulhosamente desfralda. E uma a uma se vão ellas succedendo, falhando, com o correr do tempo, esse ideal que lhes parecia a verdade mais absoluta e immutavel.

Os romanticos, hoje detestados na litteratura e

insupportaveis sobre o palco, substituiram o seu ideal ao da tragedia classica exactamente em nome da verdade e da humanisação do drama. E, escusado será dizer-se, a arte deve-lhes, indiscutivelmente, bem sérios e reaes beneficios.

Mas, nem o romantismo, e ainda menos o estylo classico, por não corresponderem ao ideal da epocha e sobre tudo ao ideal da arte dramatica, nem o néo-realismo, — se não dentro dos termos em que esta escola não é a evidente negação da Arte — podem resolver completa e independentemente o problema, como procuraremos demonstrar no decorrer d'este capitulo.

Começa porque a arte scenica tem de subjeitar-se como todas as outras que hão-de servir para a distancia, ás condições da *estylisação.*

Dizer natural no theatro, não é só, debaixo do ponto de vista artistico, flexionar a phrase, modelando-a por fórma ao tom se accordar sempre á situação, quebrando a monotonia e tornando o pensamento mais claro ou penetrante; é fazer isto, sim, mas para uma distancia em que o *diapasão* da conversa habitual em nossas salas ou nas ruas não permitte a nitida audição, tendo o artista de convencionar outro, de que se apossa pelo habito e pelo estudo, e que se lhe torna instinctivo quando sobre o tablado, para dizer dentro d'elle as suas phrases que devem chegar a todos os angulos do theatro, distinctamente, e sem deixar nem de leve transparecer essa differença inicial de *tessitura.*

O mesmo para a caracterisação e para o gesto, ainda que o uso do binoculo no theatro, vem modificando a estylisação nos factores plasticos do trabalho scenico.

Egualmente um aperfeiçoamento nas condições acusticas do theatro pode vir simplificar bastante, sob este ponto de vista, a obra do actor.

E, na realidade, os modernos theatros de comedia são já especialmente construidos para attender a esta circumstancia e de dimensões reduzidas, por fórma a exigir ao comediante um menor esforço vocal, pondo-o em condições de maior naturalidade em todos os pormenores da acção.

As necessidades financeiras, porém, a ancia de accomodar o maior numero, não permittem que se leve esta pratica a um limite extremo; e, por isso, n'este ponto, a convenção não poderá ser facilmente abolida do theatro.

Afóra estas circumstancias, outras muitas se impõem, absolutamente, não já como difficuldade a que se não possa obviar, mas como condição essencial e intrinseca da arte.

Fallâmos de certas particularidades da enscenação, de todas as que se referem ao equilibrio esthetico das figuras, e ainda d'algumas minucias da *mise en-scéne*, impulsionada já, talvez, até muito além das conveniencias puramente artisticas.

Desde Montigny até Antoine, para não remontarmos longe, grandes progressos se teem introduzido sobre o palco; mas tambem, verdade é dizêl-o, quantos erros de philosophia e de critica se não

teem commettido n'essa ancia de fazer novo e original!

Os dialogos, articulados no *pianissimo* do diapasão vulgar, para nos servirmos da nomenclatura musical, não são ouvidos em todos os pontos d'uma sala de mediocres dimensões, e as ousadias d'Antoine que a isto respeitam, afiguram-se-nos um manifesto contra-senso.

É seu ultimo fim confundir a Arte com a Realidade, destruindo a primeira sem attingir a segunda; porque é fraca realidade a d'uma conversa que é importante ouvir-se, e que para isso foi feita, mas da qual se não aproveita uma só palavra . . .

"A arte de ser verdadeiro no theatro, dizia o velho Sarcey, não está realmente em sêl-o, mas em parecel-o... E assim fosse elle exacto em todos os seus principios como o foi n'este singelo axioma.

Pelo que respeita ao agrupamento sobre o tablado, deve presidir a elle tambem a melhor critica. Cada momento scenico é um quadro plastico e a successão d'elles é que nos manifesta a acção.

As figuras devem formar grupos que se equilibrem estheticamente sobre a scena. Devem procurar-se,—e é o que torna difficil, mas valioso, o trabalho da enscenação—disposições que sem parecerem convencionaes,—occultando por completo, como absoluta regra practica, todas as *ficelles* da factura,—ponham as figuras, conforme a necessidade da intriga, naturalmente em fóco, facilitando

ao publico, mas sempre escondendo o esforço, a observação de todo o jogo physionomico.

Que os personagens possam voltar costas á plateia, exige-o absolutamente a verdade artistica. Quem se lembraria hoje de contrariar tal marcação? Mas que se não deixe isso ao accaso ou ao facil capricho de tudo alterar: esse movimento tem vida e é de todo o ponto natural; escolham-se porém logicamente e com criterio as evoluções, os personagens e os momentos scenicos.

Que a naturalidade nos dê a maxima illusão, mas que se não perca a parcella emotiva, á força de vulgaridades, nem se esconda o pensamento essencial que toda a obra d'arte tem em vista.

Não o dizemos por novidade, mas para maior clareza: um trecho *exacto* d'uma sala burgueza, em todos os detalhes, e com a sua conversa diluida e entrecortada dos mil incidentes occorrentes; a adaptação *fiel*, sem mais retoque, d'umas mezas banaes de restaurante onde se sorvem copinhos e se vão queimando cigarros; ou uma scena da rua sem um episodio culminante, com essa naturalidade que ella nos offerece a qualquer hora e em primeira mão; a vida, por assim dizer, desaggregada, sem fórma e sem plano, falha da convergencia dos traços que hão-de dar o relevo a uma determinada ideia,— terá sempre sobre o palco um effeito insignificante ou nullo.

Tal quadro, por mais flagrante, por maior que seja a minucia dos detalhes no estudo dos typos e enscenação, ao lado d'uma obra sentida, intelligente

e estheticamente composta, ha-de sempre dar-nos a impressão d'um instantaneo photographico posto a par d'uma gravura inspirada de Doré.

Duas palavras agora sobre a verdade na *mise-en-scéne.* Não é proposito nosso, no que vamos dizer, historiar miudamente o seu desenvolvimento e os seus progressos; mas, mostrando o nosso modo d'encarar um tal assumpto, não nos podemos esquivar a dar uma noticia, inda que rapida, da sua bem lenta e ardua evolução.

Tomaremos para referencia o theatro Francez, aquelle que mais directa, e quasi parallelamente, vem influindo sobre o nosso.

Não subiremos ás origens do theatro. Entraremos desde já no Hotel de Bourgogne, retrocedendo a 1630, onde a este tempo se punham em scena as tragedias de Corneille.

Sobre um rectangulo, tendo por tecto um panno suspenso de cordas, illuminado por diminutos lustres e resumidas luzes de rampa, e onde estas decorações: um palacio, uma paizagem e um salão, constituem todo o scenario, é que se exhibiam em França as pomposas tragedias do seculo XVII.

Escolhida uma d'estas decorações pelo auctor, n'ella se passavam todos os actos e todos os quadros, sendo frequente vêr-se cadeiras n'uma scena de rua, quando a acção exigia a maior solemnidade n'um interior de palacio.

Ainda mais extraordinario, se é possivel, era esse facto bastante conhecido, mas sempre pasmoso, da

collocação d'espectadores sobre o palco, tomando o espaço aos actores, prohibindo-lhes o jogo de scena e perturbando-os com as suas bizarras ou impertinentes reflexões.

E foi necessario, como se sabe, uma ardua campanha para terminar com este abuso. Voltaire dirigiu-a com firmeza, provocando contra o facto uma desfavoravel corrente. Mas os proprios comediantes, que alugavam esses lugares muito caro, foram os maiores adversarios n'esta lucta em prol da verdade sobre a scena, sendo realmente a muito custo que o tablado se espurgou da assistencia enervante dos "marquis„.

Os *costumes* acompanhavam em ridiculo a pobreza do scenario.

O actor do seculo XVII, tinha no guarda-roupa simplesmente tres fatos para todo o reportorio: a casaca á epocha, o trajo á hespanhola, e o costume "á antiga„, a cousa mais extravagante d'este mundo, que passára durante dois seculos pelas altas e baixas dos caprichos e gosto inculto dos actores.

Ás cabeças de Orestes, Augusto e Cinna foram cobertas, primeiro, por uma longa cabelleira Luiz XIV, depois por uma cabelleira empoada á Luiz XV, mais tarde, por outra á Luiz XVI.

Já Lekain e M.elle Clairon haviam iniciado a reforma nos *costumes*, e ainda Vanhove, o pae de M.me Talma, um dos mais estimados societarios da Comedia Franceza, representava Mithridates, Agamemnon e o velhe Horacio, com uma couraça de velludo verde guarnecida com escamas d'ouro e um

trophéu de *canhões, tambores e espingardas*, grupados pela sua phantasia, e na qual elle havia aberto duas algibeiras: uma, para o seu lenço, outra, para a caixa do tabaco.

Sobre o palco do seculo XVII, os edificios e as arvores não ultrapassavam os caixilhos sobre que estavam pintados.

Servandoni, pintor decorador do rei de França, conseguio modifical-os em fórma e dimensões, approximando-os já dos actuaes.

Só a partir de meiado do seculo XIX é que se poude vêr sobre a scena um salão fechado e com tecto, o qual recebeu depois um conveniente mobiliario e, mais tarde, guarnecido de verdadeiras portas com fechaduras verdadeiras. E' sabido que até esta data as portas se abriam diante do actor, de par em par, como por encanto.

Mas foi no ultimo quartel do seculo findo que alguns homens de iniciativa e de coragem impulsionaram decisivamente a *mise-en-scéne*. Um d'elles foi Montigny o famoso director do theatro do Gymnasio. Antes d'elle os actores dialogavam entre si, fallando alternadamente para o publico, alinhados e perfilados junto á rampa.

E' curiosa esta nota de Alexandre Dumas filho, ácerca da fórma porque Montigny conseguiu o jogo de scena natural, no dialogo:

"Em 1858, durante os ensaios da *Diane de Lys*, no Gymnasio, ouvi Montigny ordenar ao machinista que pozesse uma grande meza, exactamente no meio da scena, para o primeiro acto; o mesmo para

o segundo, e o mesmo para o terceiro. Admirado perguntei-lhe:—Para que serve esta meza sempre no meio da casa?—E' porque, respondeu-me elle, se eu não ponho aqui este obstaculo, todos os actores, quer entrem pelo fundo, pela direita ou pela esquerda, virão plantar-se diante do ponto, o que eu de fórma alguma quero vêr. Assim, entram, acham uma meza, e isto força-os a ir para um lado ou para outro, collocando eu depois a scena onde pretendo„.

Realmente até Montigny os actores não tinham licença para durante o dialogo mudar uma cadeira, nem se empregavam esses mil nadas, que tanta naturalidade dão ao dialogo, como sejam os varios trabalhos de tapessaria para as damas até ali limitadas ao lenço amachucado e ao leque mil vezes aberto, nervosamente, sem necessidade ou intenção.

Manter, sem affectação e sem mostrar o esforço, todo o effeito esthetico, ter sempre em vista a ideia principal da obra, dirigindo todos os factores scenicos para a sua evidencia e revelação, ao mesmo tempo que se lhe procura dar todas as apparencias de Verdade, é, pelo nosso criterio, a maneira mais logica e segura de proceder na enscenação d'uma peça.

Hoje é Antoine considerado o maior impulsionador da *mise-en-scène* dos nossos dias; resta, no emtanto, averiguar ainda até que ponto são conformes com a Arte algumas das suas innovações.

Não somos, entenda-se, contra certos arrojos de *mise-en-scène*, que algumas vezes temos visto, até

Antonio Pedro—PARALYTICO

pelos mais doutos, colmados de verberações e de protestos.

Lembra-nos ter lido algures esta descripção da maneira por que Perrin, então director da Comedia Franceza, poz em scena o famoso *Amigo Fritz*, mostrando bem todo o naturalismo do interior: "O bufete era um antigo movel alsaciano guarnecido de velhas faianças caracteristicas. Sobre a toalha branca com bordados vermelhos, que cobria a meza, fumegava uma verdadeira sôpa; da fonte corria verdadeira agua e na cerejeira viam-se, pendentes, cerejas bem reaes e verdadeiras.„

Não nos occorre agora, nem isso interessa, se as cerejas deviam ser comidas em scena, unica razão que justificaria a existencia d'esses fructos bem reaes e verdadeiros,—pois d'outra fórma a completa illusão á vista seria facillima d'obter por magnificos productos industriaes, dispensando, inteiramente, esse excesso de realismo bem difficil de pôr em practica em todas as estações do anno.

Mas, n'uma peça como o *Amigo Fritz*, em que o estudo do interior occupa um primeiro lugar, dando, até certo ponto, a medida do modo de ser psychico do protagonista, o escrupuloso cuidado nos accessorios impõe-se, decisivamente, pois concorre d'uma maneira immediata para a manifestação do pensamento essencial da obra.

O mesmo escrupulo nos costumes do actor se deve exigir ao artista consciencioso e respeitador da sua arte que tenha d'interpretar este delicioso personagem.

Aqui, e em exemplos como este, tem o realismo um imperio, por assim dizer, absoluto; o mesmo se não pode affirmar d'outros factos, audacias faceis, que vão adiante de todos os limites impostos pela Arte e que os innovadores, no seu natural desespero de remover o muito que ha de mau, põem bem lamentavelmente em practica, fazendo d'isso pedra de toque da arte da enscenação.

Com a ancia de realisar *naturalismo*, tem-se compromettido, a um tempo, a esthetica e o valor do dialogo, inutilizando-se em grande parte o trabalho do actor.

Não ha muitos annos, lêmos, que em um palco de França, n'uma scena dos *Irmãos Zemganno*, uma peça dos Goncourt, dois interlocutores, um de grande estatura e outro mais delgadinho e baixo, fallavam *vis-a-vis*: o primeiro, actor d'espaduas largas, voltava as costas ao publico e escondia assim o outro, dominando-o por fórma a occultal-o completamente. O publico só via um personagem e ouvia o outro: via as costas do que não ouvia, e percebia as palavras do que estava occulto.

Evidentemente esta annullação de parte do dialogo deveria fazer uma falta sensivel á intelligencia da acção, crêmos bem, resultando d'ahi um immediato prejuizo para a obra d'arte; e o realismo, tornado aqui um verdadeiro e descabellado proposito, a ninguem poderia illudir ou encantar. Por um capricho, que outra cousa não era essa disposição tão procurada, prejudicou-se a obra do auctor; e a do comediante, áparte o que se perdeu da dicção, foi

parcialmente annulada pela falta de jogo physionomico, factor artistico tão intensamente expressivo e tão necessario á comprehensão e commentario das ideias.

Antoine, o artista contemporaneo a quem se deve um tão util impulso na enscenação, tem-se excedido, não poucas vezes, no esforço d'implantar os seus ideaes revolucionarios. Hoje parece começar a cortar pelas demasias e terá feito bem, a nosso vêr.

Este artista e famoso director de scena, representou ha tempos, em França, no *Theatro Livre*, uma peça em que se figurava o interior d'um açougue. Sobre o balcão e pendurados nos ganchos estavam quartos de cabra e de carneiro, em carne e osso. Em pleno meio da scena via-se, suspenso, um verdadeiro boi, aberto e esfolado. Em resultado d'este realismo um cheiro nauseabundo se espalhava em toda a sala, indispondo e revoltando o espectador . . .

Ora esta e outras ideias similhantes não parece que tenham feito adiantar-se um passo no verdadeiro caminho da Arte; ao contrario: se o objectivo d'esta não é o agradavel, como entendia o empirismo,—o tédio, o nojo e a revolta não nos consta que constituam uma importante e imprescindivel parte do Bello. Notando-se que as imitações industriaes, são, na maior parte dos casos, mais do que sufficientes: illudem não só os sentidos, mas triumpham, não raro, até da propria analyse chimica . . .

O naturalismo considerado na mesma arte de

representar precisa tambem ser encarado com uma cuidadosa reserva.

Sobre a dicção, especialmente a do verso, a opinião sempre se tem dividido em campos bem extremes. Tem havido quem applique a emphase ao mais comezinho assumpto e a qualquer medida poetica; e ha quem tenha *fallado*, conversado, como em serão de familia, desde o mais simples monologo até a tragedia classica ou a mais grandiosa epopeia. Sempre os extremos, sempre o sectarismo!...

Somos, absolutamente, contra o *canto* na recitação do verso e contra a emphase no dizer da prosa.

Mas achamos dever, já agora, expôr o quanto pensamos sobre este já velho assumpto.

O exclusivismo, o fanatismo, é, em sciencia, como em philosophia, como em arte, a peior das cegueiras; uma intolerancia ligada a uma estulta vaidade de ter attingido a méta, oppondo-se, ambas, tenazmente, a toda a especie de progredimento ou correcção.

Dizer o verso, ferindo propositalmente os accentos e a rima, é duvidar da estructura da composição poetica ou da comprehensão dos ouvintes, chamando-lhes a attenção por uma céga-réga tão monotona quanto impertinente.

É verdadeiramente metter á cara a convenção da metrica, não permittindo ao espirito embalar-se na musica do verso, obrigando a perder-se o subtil valor do rytmo que tanto accusa e dá colorido ao pensamento poetico.

Cantar o verso, é, na verdade, dar mostras d'um

gôsto detestavel, é commetter um attentado contra a verdade artistica e a delicadeza do orgão auditivo.

Mas, por outra parte, esforçar se por extirpar ao texto o caracter de poema, tratar systhematicamente de confundir, na dicção, o verso com a prosa, afim de parecer *natural*, parece-nos, quando não insensatez, ao menos um singular capricho.

Disfarçar a accentuação, preparar as inflexões por fórma a occultar a rima, é annullar o rytmo e todo o trabalho metrico; corresponderia na opera, á desafinação do canto para esconder ao publico a convenção da musica.

E não merece, não, um bom verso, que tanta tortura exige por vezes ao auctor, os ridiculos d'uma monotona cantilena, nem os estragos que uma inepta pretensão naturalista tenta impôr-lhe, destruindo, sacrilegamente, as suas bellezas especificas.

Na declamação, é mister bem distinguir entre a emphase empolada e balôfa, ridicula e condemnavel, e o tom elevado que a dicção deve adquirir ao tractar um thema mais epico ou mais tragico.

Seja no verso ou na prosa, a arte do comediante deve acompanhar, para as definir melhor, todas as particularidades do assumpto e do estylo litterario. Isto não é uma regra banal, de rethorica, é uma proposição d'arte, embora simples e quasi intuitiva, e corollario immediato do principio da convergencia d'effeitos.

Se, litterariamente, se não comprehende que uma acção grandiosa se trate em estylo familiar, e

vice-versa,—tambem nos parece um erro grave, manifesta inconsequencia, não accommodar ao valôr do assumpto o grau do estylo scenico.

No theatro, ser natural, não pode consistir na adopção d'uma regra unica: tornar-se simples, no sentido de corrente, trivial. Em todas as manifestações da scena deve o actor estar sempre em connexão com o thema e integrado no personagem.

Se este é convencional, como quasi todas as figuras classicas, o caminho é entrar na convenção,—que a arte pode tornar admissivel,—humanisando-o, sim, mas sem reduzil-o a uma incoherencia, pondo-lhe na bocca que profere palavras escolhidas, inflexões improprias, plebeias ou vulgares. Torne-se a figura humana mas procure-se não alterar nunca a unidade entre a interpretação e a obra do auctor.

Corte-se pelos excessos e note-se, que, se fóra da Verdade não ha arte, é tambem certo que chamamos por vezes convenção a impulsos e a actos absolutamente naturaes, mesmo instinctivos. A leitura simples, sem preoccupações d'arte, d'uma epopeia, não se faz da mesma fórma que a d'um idyllio ou a d'uma noticia de jornal.

Inconscientemente, a voz fere outra gamma, conforme varia o assumpto e o estylo litterario.

Como na poetica um certo thema prefere o alexandrino á redondilha, assim, a leitura d'aquelle nos arrasta a uma dicção mais elevada, em quanto a do outro fica mais familiar ou mais rasteira.

Na propria Natureza, as scenas que pelo gran-

dioso mais nos impressionam, veem sempre acompanhadas de evidentes pompas sonoras.

Veja-se uma tempestade: o desenrolar ameaçador das vagas, quebrando-se umas sobre outras e d'encontro ás penedias, produz effeitos acusticos, perfeitamente rytmados, que são como o commentario d'aquella lucta, que, quasi sempre, envolve as mais dolorosas tragedias. O ribombo do trovão toma n'esta orchestra phenomenal, gluckiana, uma parte mais que importante, primacial, accentuando, em cavas sonoridades, o caracter d'imponencia privativo d'esse Bello, a um tempo, terrivel e magestoso.

Uma paizagem ridente de primavera, expande-se, por assim dizer, n'um concerto mais delicado, como n'uma surdina de cordas, suavissima, sem cheios, mas alegre no seu rytmo especial.

Commentam a Natureza que resurge e desabrocha, os sopros ligeiros que por entre a vegetação passam n'um sibilo dôce, os veios d'agua que cantam melópicos, n'um *trémolo*, vivos e apressados no seu leito; e, ao declinar do dia, os insectos que andam sugando, ao fundo das corollas, os nectarios, veem juntar a este acompanhamento, que só as almas sentem, o festivo sussurro das suas azas rigidas como palhetas vibrantes.

Observe-se, agora, um qualquer trecho estival: já é marcado por outra acustica, por uma periodisação differente: as ondas das gramineas louras, seccas, crepitando á luz abrazadora d'um sol d'estio, são embaladas pelo ar que passa, n'uma cadencia diversa a casar-se com o murmurio dos dipteros dançando,

vertiginosamente, na atmosphera tremula e incandescida.

Ha em toda a natureza repleta, exhuberante, não o tom alacre da estação florida, mas a satisfação dos organismos cheios, marcada por uma sonoridade ondulante, sussurrando, em poucos tons, d'intervallos proximos, a suggerir ao nosso espirito um estado morno de quietação e descanço.

A intonação e o rytmo são uma lei da Natureza; o instincto d'esse principio existe em nós, variando com os differentes elementos da expressão do Bello: á arte incumbe disciplinar, dirigir e afinar essa qualidade natural, tornal-a logica e ajustada ao assumpto para bem lhe dar relevo e côr, mas nunca tratal-a de convencional para destruil-a ou invertel-a.

Tornamos: não é pelo sectarismo que em Arte se descrimina o que é natural e artistico do que é convencional e até ridiculo; um principio unico, fixo, para dirigir a fórma d'expressão de toda uma arte, é bem difficil, se não impossivel, d'estabelecer: os proprios temperamentos individuaes introduzem nas manifestações estheticas um coefficiente variavel que tira a generalidade a toda a formula.

Mas o estudo aprofundado da philosophia da arte, por um espirito de critica, desprendido de todos os prejuizos e partidarismos d'escola, de todos os preconceitos, emfim, poderia conduzir, por certo, este debatido thema do naturalismo e convenção no theatro, a um termo mais logico e menos exclusivista, partindo da definição de Taine a que sempre

nos temos referido, como principio demonstrado, fazendo derivar d'ella todas as suas directas ou mediatas conclusões.

Vamos terminar a modesta serie das nossas observações.

Para nós, a arte dramatica, como a arte em geral, deve tender, pela impressão da Verdade, para a completa revelação da ideia. Não como fim, mas como recurso, o naturalismo presta ao ideal artistico inestimaveis serviços; a convenção, porém,—entendendo-se por ella o conjuncto de disposições e regras praticas peculiares a cada arte,—empregada na justa medida e á condição de se não impôr aos sentidos, é indispensavel na factura de toda a obra d'arte.

Modificar systematicamente as relações dos objectos, é alterar o natural; mas deixará de ser artista o que não chegar até aqui na convenção, o que não obedecer a tal principio, servindo-se mesmo do proprio naturalismo.

O convencional fixo, a despeito das differenças de meio, epochas e caracteres, não póde, se não excepcionalmente, merecer o direito á sua conservação. Não são para imitar, por certo, factos como este passados nos nossos dias, e que lêmos algures n'uma chronica theatral: "N'uma peça de Scribe, levada no Vaudeville, o actor Felix representando um rapaz elegante convidado a passar o dia no campo, em casa d'uns amigos, onde havia partida de caça, entrava em scena de casaca, sapatos de verniz, gravata branca, luvas brancas e uma espingarda na mão.„

Contra attentados d'esta ordem são poucos todos os ataques da critica e necessaria a revolta do publico que por vezes se mostra generoso ou mal orientado, permittindo a repetição d'estes ultrajes que não só veem affectar a verdade artistica, mas ferem, escandalosamente, o mais mediocre senso commum.

Para factos, para questões d'esta ordem, é que se pede a vassoura arrojada do naturalismo.

A despeito dos protestos de F. Sarcey e das opiniões de Chateaubriand, o Realismo sobre o palco é sempre exigido até o ponto em que elle á força de copiar o vulgar da vida ou de querer forçar os sentidos do espectador, constituindo-se em fundo e não em instrumento, venha deturpar o pensamento á peça ou depreciar o trabalho do actor.

Ha, no emtanto, convenções imprescindiveis no theatro, voltâmos a dizer, e por isso se torna difficil, escabroso, o papel de director de scena, sendo, por mais uma razão, complexo o do comediante. Distinguir, vêr onde o naturalismo acaba para começar a convenção, eis um dos mais obscuros pontos de todo o *métier*.

Uma anecdota póde esclarecer melhor que todos os argumentos a natureza das ideias que queremos expender; citando-a, veremos que a simples imitação leva algumas vezes de vencida, sobre a scena, a verdade mais absoluta. Todos conhecem a historia do saltimbanco e do porco: o pelotiqueiro imita o grito estridente do leitão, e é applaudido. Um camponez que apostára em como grunhiria melhor, esconde

sob a capa um verdadeiro cochino a que torce disfarçadamente a cauda: o animal grita, e o publico assobia indignado.

Esta anecdota vêmol-a commentada por Coquelin, n'estes judiciosos termos: "é que o caso passava-se sobre o palco: é que o ponto de vista é differente segundo se olha do pavimento das ruas ou das bancadas do theatro. Que querem? O porco gritou, excellentemente, com certeza; mas gritou sem arte. É este o erro do naturalismo: querer constantemente fazer grunhir os porcos.„

Embora Coquelin seja, em absoluto, pela convenção no theatro, e declare, orgulhoso, só haver feito uma vez naturalismo, quando, ao representar n'uma *tournée* a *Aventureira*, succumbiu realmente ao somno que era obrigado a figurar,—resonando com tal verdade que o publico achou o effeito simplesmente detestavel,—nós não podemos resistir a affirmar que aquellas suas ultimas palavras são a propria justiça: o erro do naturalismo é querer, a despeito de tudo e em todos os casos, o seu incondicional imperio em toda a arte.

Mas é este o mesmo defeito dos da doutrina opposta, é o erro d'elle proprio, querendo a convenção, no sentido d'artificio, na inteira marcha do trabalho scenico, concluindo inda mais uma vez pela verdade do paradoxo de Diderot.

Observemos no emtanto: este principio, a que nos referimos largamente em capitulo especial, não pode entender-se se não com a interpretação dos sentimentos por parte do actor, e nunca referir-se a

actos de natureza puramente physiologica, em que teem d'intervir, exclusivamente, especiaes aptidões imitativas que, por vezes, estão fóra do actor, collocadas, disfarçadamente, atraz dos bastidores.

Convém não estabelecer perniciosas confusões sobre este ponto já por sua natureza tão controvertido.

O trabalho do comediante na interpretação psychologica não tem o caracter convencional que se pode deduzir do sentido geral dado a esta palavra em toda a arte.

O estudo intellectual e a imaginação nutrida na sensibilidade, geram o personagem que o actor deve encarnar, mais uma vez o dizemos; mas a manifestação do que esse personagem sente e pensa, deve brotar *naturalmente*, com a sinceridade que já n'outro lugar procurámos definir, afim de se lhe aproveitar todo o effeito util no ponto de vista da emoção.

A figura tornada artistica pela obra dupla do auctor e do comediante, não affecta a *convicção* com que um e outro a manifestam.

É este um caracter dos verdadeiros artistas. A parcial apropriação das figuras, a influencia autosuggestiva do pensamento fixo, a identificação com as proprias creações, (*), são a força incisiva e empol-

---

(*) Fra Angelico (Giovanni da Fiesole) não podia pintar uma figura de Christo sem ter os olhos cheios de lagrimas.

Annibal Carraci, visitando o seu collega Dominiquino quando este pintava um dos verdugos do seu notavel quadro a *Flagellação de Santo Antonio*, foi encontral-o a soltar exclamações de furôr, como um verdadeiro desesperado.

gante dos grandes genios e, a par, a bitola por onde elles avaliam a completa perfeição da sua obra.

Não se julgue que, mesmo sobre o palco, quando, obedecendo ás regras da sua arte, tem d'attender ás prescripções materiaes da marcação, e a tantas outras imprescindiveis convenções, perde o actor, por isso, o sentimento do personagem que está representando; tanto como o poeta, inda o mais inspirado, prejudica, pelas obrigações singularmente convencionaes da metrificação e da rima, os largos vôos da sua imaginação ou as mais sensiveis vibrações da sua alma dolorosa e apaixonada.

O naturalismo em todos os acessorios, a creação d'um meio que represente, o mais de perto possivel, aquelle em que se deveria mover o persomagem, seria por certo um modo d'ajudar a imaginacão, de manter, constante, no espirito do artista essa visão que deve perseguil-o, que é mister não o abandone inda nos mais simples pormenores da acção scenica.

Sobre o comediante, dada a facil suggestionabilidade de certos temperamentos,—particularmente os femininos,—talvez muito mais do que sobre o espectador conservado a uma distancia onde a illusão é mais facil d'obter-se, seriam os effeitos d'esse realismo requintado, dignos de maior apreço e maior ponderação.

No emtanto, seja qual fôr a ordem de factores que tenha de chamar ao theatro o naturalismo, nunca elle constituirá, por si só, processo d'arte,

no sentido rigoroso da palavra, desde que a arte não seja, como não é, um traslado fiel da natureza.

Elle deverá fornecer á scena, como a todas as artes imitativas, os elementos necessarios á realisação da obra. A composição, porém, tendo para produzir arte, d'alterar as relações que esses elementos occupam no mundo real, necessitando escolher, desbastar ou exaggerar os traços para obter a convergencia d'effeitos que é a chave da expressão, essa elaboração privativa das faculdades do artista, é que não póde ir procurar-se directamente á natureza.

Tal associação ou arranjo dos objectos reaes, seja qual fôr o epitheto mais ou menos desdenhoso que se lhe queira applicar, — constituindo o processo por que se torna dominador o caracter essencial da obra, — não poderá nunca invalidar-se desde que a Arte seja, em vez d'uma imitação material, uma sentida interpretação da Realidade de que a Vida resalte com um caracter mais profundo e incisivo, ou venha manifestar-se á nossa alma por fórma mais tocante e transparente.

INDICE

CAPITULO I

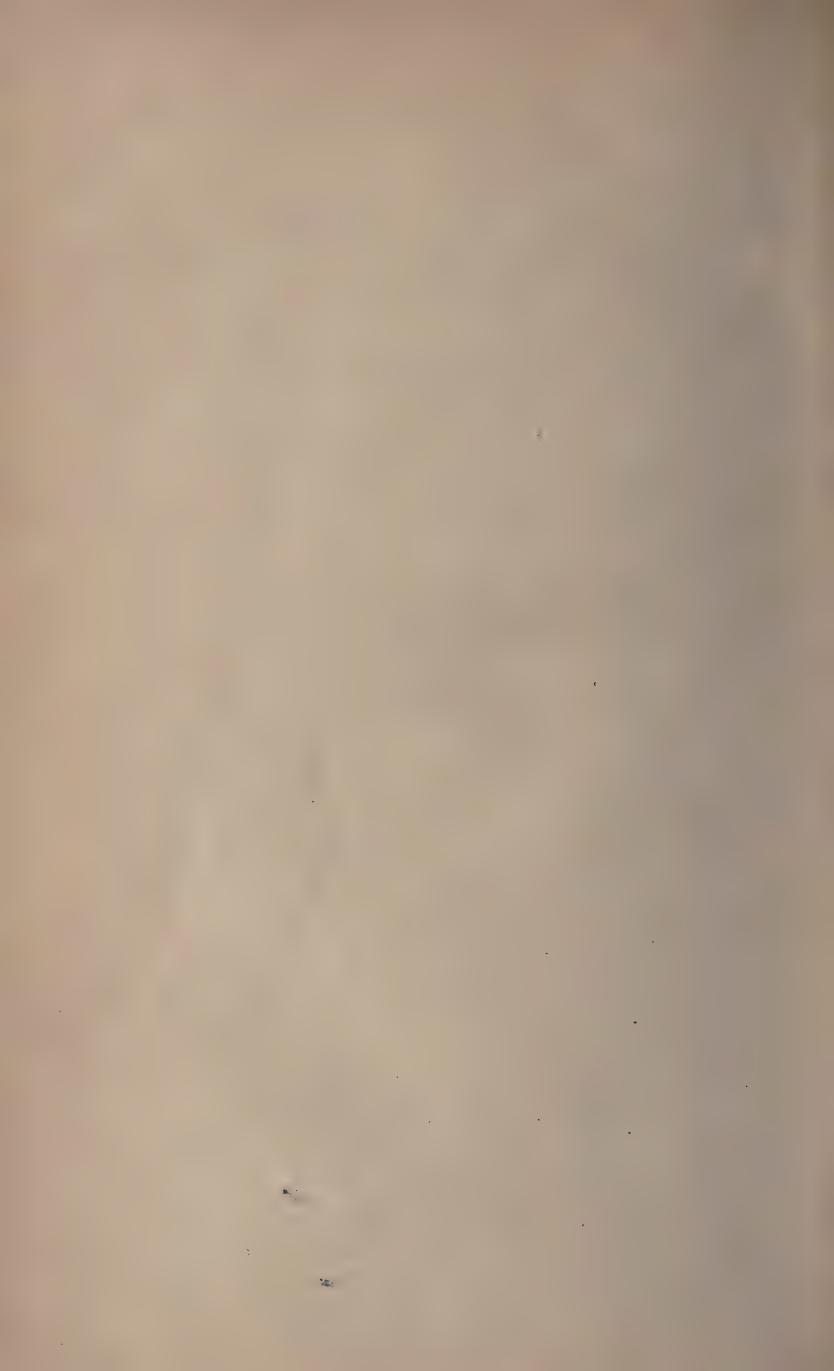
CAPITULO II

CAPITULO III

CAPITULO IV

CAPITULO V

Até que ponto se deve convencionar para o theatro?— Pólos entre os quaes oscilla a solução do problema. — O palco e a litteratura. — A verdade dentro da arte. — Os trechos da vida real, só por excepção apresentam os caracteristicos da producção artistica.—Selecção dos elementos colhidos na realidade.— Circumstancias que fazem variar o que no theatro se chama *natural*. — Cada escola que surge traz sempre por lemma: A *Natureza*. — A estylisação sobre o palco. —Principios mais geraes da ensce-nação.—A Verdade na *mise-en-scéne*.—Pequeno bosquejo historico sobre o theatro francez como influenciador do nosso.— O que se deve a Montigny.—Antoine como director de scena.—O naturalismo na dicção.—A emphase e a simplicidade.—O rytmo como lei da Natureza. –O naturalismo, não como fim mas como recurso.—Modificar, systematicamente, as relações dos objectos reaes é alterar o natural, mas representa uma condição *sine qua non* da obra d'arte.—Convenções que revoltam o senso esthetico e o commum.—A *convicção* como uma das caracteristicas do genio.—O naturalismo nos accessorios.—A composição altera o natural para produzir a convergencia d'effeitos, que é a chave da expressão. – O naturalismo absoluto oppõe-se manifestamente á Arte.

FIM

JUIZO CRITICO DA 1.ª EDIÇÃO

JUIZO CRITICO

DA

1.ª EDIÇÃO

Do Sr. Candido de Figueiredo, no **Diario de Noticias,** de 14 d'outubro de 1905:

O Theatro e o Actor.—O snr. Reis Gomes, a quem só conheciamos como um dos mais apreciados redactores do *Heraldo da Madeira*, vinculou agora o seu nome á literatura critica do nosso tempo, com a publicação do seu livro *O Theatro e o Actor*, livro que elle subintitula *Esbôço Filosofico da arte de representar.*

Subordinada a um plano interessante e novo a obra comprehende cinco capitulos: *A Natureza no Theatro;—A Intelligencia e os dotes fisicos; -O comediante é um artista?—Paradoxo de Diderot;—O Naturalismo e a convenção.*

Dominado pela ideia de que em Portugal cumpre formar os bons comediantes, aproveitando aptidões naturaes, educando-as e desenvolvendo-as por meio de conveniente instrucção geral, e sólida educação, especial, para o theatro, teve em mira contribuir para animar os candidatos ao tablado pela elevação

da arte que intentam professar, e desfazer preconceitos, atrahindo ao theatro gente educada, intelligente e culta.

No primeiro capitulo, desenvolve elle e demonstra a tese —de que o theatro, tal como hoje se admitte, é, de entre todas as fórmas e processos de arte, aquelle que mais exacta e cabalmente satisfaz, não só ás aspirações dos estetas puros, que amam exclusivamente a arte pela fórma, mas ainda ás exigencias dos moralistas e doutrinarios, que pretendem a propaganda da ideia pela arte.

No segundo, abeira-se de curiosos problemas de estética e psichologia, estudando as faculdades que o actor põe em jogo para a realização da sua obra, e portanto a situação exacta do actor no vasto campo da arte.

N'este ponto, depois de consultar Memórias, escassamente conhecidas, á cêrca das maiores summidades theatraes, e de observar os triumphos artisticos que se relacionam com Mounet-Sully, Monvel, Anastacio Rosa, Talma, Coquelin, Sarah Bernhardt e Antonio Pedro, destroe a theoria do velho Sarcey —de que a intelligencia occupa insignificante parcela nos triunfos do comediante, e de que os dotes fisicos, com intuição e docilidade, constituem todo o èxito da representação teatral; e chega á conclusão de que fóra dos papeis amorosos, a beleza fisica ocupa, em scena, logar verdadeiramente secundario, e de que, na expressão do talento de um actor devem entrar, como factores primarios, e em valores iguaes, a alma e a inteligencia.

Outro problema, não menos interessante, se desenrola no terceiro capitulo: se o comediante é *artista*, isto é, se *cria*, ou se *reproduz* simplesmente. Acostando-se ao conceito de Taine e de Coquelin Ainé, e respondendo á objecção, contra a qualidade *creadora* do actor, de que, depois da morte delles não restam vestigios da sua obra scénica, mostra o autor que o comediante *cria*, embora não *fixe* o seu trabalho para a posteridade.

Noutro capitulo, combate o autor o paradoxo de Diderot,— aliás perfilhado por Coquelin e outros—de que o actor não deve compartilhar as paixões do seu papel, isto é, não deve

comover-se elle proprio, para melhor e mais seguramente comover; e entra, por fim, num dos mais debatidos problemas de arte, que é—saber-se até que ponto se deve convencionar para o teatro, e até onde é admissivel o naturalismo. A este respeito, rejeita todo o exclusivismo, e mostra á saciedade que o convencional não basta, e que o naturalismo estreme é incompativel com verdadeiras obras de arte e que, só por si, nunca poderá constituir processo de arte.

Tal é a súmula do substancioso e notavel trabalho do sr. Reis Gomes, certamente credor de devotado estudo e lisonjeiro apreço.

Candido de Figueiredo.

Do Sr. Malheiro Dias, no **Noticias de Lisboa,** de 14 d'outubro de 1905:

O THEATRO E O ACTOR

Do estudo brilhante que o distincto jornalista Reis Gomes, director do *Heraldo da Madeira*, acaba de publicar com este titulo suggestivo, são as paginas excellentes que abaixo transcrevemos sobre Tasso, Josepha Soller, Antonio Pedro e Anastacio Rosa. Não podia apparecer em melhor occasião esta valiosa obra.

Principia em Lisboa a temporada de inverno, que se reflecte nos theatros por uma actividade laboriosa. Deviam os actores portuguezes ler attentamente as eloquentes lições d'este livro, esforçando se por aproveital-as, tanto mais que todo elle é uma apologia calorosa, quasi uma rehabilitação, do comediante, para o qual o auctor reivindica, não sem razões abundantes, ainda que discutiveis, mas sempre com calorosa eloquencia, as honras de artista creador, equiparando-o, para todos os effeitos, no genio e no merito, ao proprio escriptor, em cuja obra é chamado a collaborar com o desempenho.

(Segue a transcripção).

Do mesmo jornal, de 14 de novembro de 1905:

O Theatro e o Actor

Foi hontem posto á venda, na livraria Tavares Cardoso, uma das raras obras que teem sido recebidas pela imprensa portugueza com um unanime e merecido côro de louvores. Referimo-nos ao livro do distinctissimo jornalista e director do *Heraldo*, do Funchal, sr. Reis Gomes, *O Theatro e o Actor*, que mereceu a Theophilo Braga, no ultimo numero da revista litteraria d'*O Seculo*, um eloquente e laudatorio artigo.

Sabido como Theophilo Braga se não prodigalisa em louvores, os seus applausos são a mais alta e insuspeita recommendação da obra conscienciosa e erudita do distincto jornalista, que tão brilhantemente acaba de se revelar como um dos nossos mais competentes criticos theatraes.

Não nos desobrigamos, com estas ligeiras palavras, de consagrar á obra do sr. Reis Gomes o estudo minucioso e attento que ella merece, o que faremos em breve, limitando-nos por hoje a annunciar o livro a todos os amadores de theatro e de litteratura.

Do **Dia,** de 21 d'outubro de 1905:

LIVROS

O Theatro e o Actor, pelo sr. Reis Gomes.

Eis ahi um curioso volume que merece todo o enthusiasmo dos noticiaristas, por quanto é um valioso estudo para todos quantos se dedicam a assumptos de theatro; livro profundamente probo nos seus processos, redigido n'uma prosa clara e suggestiva, deixando adivinhar no seu auctor reaes qualidades criticas; mantendo eloquentemente as suas opiniões e firmando-as em factos e com transcripções que referem não só uma grande lucidez e independencia de espirito, mas uma larga illustração de cousas dramaticas.

O sr. Reis Gomes é director do nosso collega da Madeira, *O Heraldo*, e alli tem firmado as suas indiscutives faculdades. Agora, com o seu livro, se veiu dizer-nos da sua paixão por aquelle genero que em Portugal tão exiguo numero de cultores conta, e, sendo esse trabalho, largamente documentado, uma mancheia de paginas de brilbante erudição, vem tambem soerguer, do abandono desdenhoso em qne cahiu, a arte dramatica. *O Theatro e o Actor* é um volume consciencioso —o seu melhor quinhão de gloria - e estuda o seu problema nos seus multiplos aspectos, pondo em relevo certas expressões, estudando-as, discutindo-as, comparando-as com o que se pensa e faz no extrangeiro, e tuda isto com lucidez, com brilho, com eloquencia. O sr. Reis Gomes veiu, com o seu trabalho, preencher uma lacuna—e aqui esta phrase perde todo o seu caracter de banal logar commum, por ser de uma exacta verdade, por quanto na bibliographia dramatica portugueza, se excluirmos o livro recente do sr. Madureira, e alguns estudos biographicos, á *vol d'oiseau*, nada havia digno de menção e de registo, se bem que, agora, com a creação official das aulas do Conservatorio, um esforço de reorganisação se sinta fertilisando vontades, tendendo a orientar espiritos. O sr. Candido Pereira illustrou *O Theatro e o Actor* com algumas *planches* que são deliciosos trabalhos d'arte.

. . . .

Do Snr. Accacio de Paiva, no **Seculo,** de 29 d'outubro de 1905:

BIBLIOGRAPHIA

O Theatro e o Actor.—Ha tão poucos livros portuguezes que tratem de theatro, que o do snr. Reis Gomes, nosso collega do *Heraldo*, da Madeira, veiu excitar a justa curiosidade das pessoas que entre nós ainda se interessam por coisas de arte, particularmente as que se dedicam a assumptos

theatraes. O fim do *Theatro e o Actor* é altamente lisongeiro para o artista dramatico: demonstra-lhe que a sua profissão è uma verdadeira arte, na accepção mais elevada do termo, conseguindo deixar bem vincado que o actor *cria*, como o poeta, o pintor e qualquer outro artista. Largamente documentada, a obra chega sem esforço a esta conclusão, depois de ter tratado com proficiencia outros pontos importantes que se ligam com o theatro, como pela simples enunciação dos capitulos se pode vêr: *A natureza no theatro — A intelligencia e os dotes physicos — O comediante é um artista? — Paradoxo de Diderot — O naturalismo e a convenção.*

Qualquer d'estes capitulos contem questões interessantissimas, que o sr. Reis Gomes, dispondo de estylo facil, d'uma clareza que os escriptores de hoje poucas vezes usam, debate com grande copia de conhecimentos e criterio proprio, de modo a levar o convencimento ao espirito do leitor. Comparando as varias artes umas com as outras, circumscrevendo a esphera de acção de cada uma, marcando a influencia do theatro sobre os centros emotivos e o seu poder como factor social, o primeiro capitulo é um primôr de logica que nos ensina qual o fim que o theatro tem em vista.

Detem-se egualmente o snr. Reis Gomes em todos os outros, exemplificando, passando em revista o que os mais considerados auctores estrangeiros teem exposto sobre o que se relaciona com o thema do seu livro, e até ensinando actores e publico, tantas vezes transviados por falta de educação apropriada.

O livro, n'uma das suas partes mais interessantes, apresenta noticias biographicas de alguns comediantes de valor, sobretudo para evidenciar que os dotes psychicos são os que devem predominar n'um artista, parte que termina por uma modificação do enunciado de Lekain, no qual designa os factores principaes a que deve obedecer o talento do actor moderno.

Alem de Lekain, tambem os estudos de Taine, Cousin, Boileau, Coquelin, etc. dão margem a que o snr. Reis Gomes

se mostre firme conhecedor das artes scenicas e a que o leitor tenha em grande valia as opiniões do illustre auctor do *Theatro e o Actor*, livro que, não sendo uma obra completa — nem o podia ser — é entretanto digna de recommendar-se pela súa incontestavel probidade litteraria e outras qualidades que já mencionámos.

O Theatro e o Actor é illustrado pelo sr Candido Pereira com os retratos de Mounet-Sully, Boutet de Monvel, João Anastacio Rosa, Talma, Coquelin, Sarah Bernhardt e Antonio Pedro, e a edição muito nitida e esmerada, saiu das officinas do jornal de que o sr. Reis Gomes é director.

Do **Correio da Noite,** de 8 de novembro de 1905:

O THEATRO E O ACTOR

Não teem escasseado os louvores, por parte da imprensa de Lisboa, ao livro que o sr. João dos Reis Gomes, nosso collega do *Heraldo da Madeira*, publicou com o titulo que nos serve de epigraphe, e poucas vezes elles foram tão justos e merecidos como no caso presente. Nós, já que somos dos ultimos nas referencias a uma obra de tanto apreço e valor, não desejamos que os nossos applausos sejam menos calorosos perante este trabalho que é a um tempo a revelação de um espirito culto e lucido, e de uma individualidade com singulares aptidões de critica artistica.

O Theatro e o Actor é um livro que fórma á parte de todos os generos litterarios cultivados pelos nossos escriptores modernos, sem filiação em qualquer outro que o antecedesse e sem paridade sequer com o muito que todos os annos se escreve sobre theatro, em chronicas e apreciações na imprensa diaria. Destaca-se com accentuado relevo e demonstra, por parte de quem o escreveu, uma solida orientação

e um estudo profundo e intelligente de todas as curiosas theorios expostas.

Reconhece-se á primeira vista, que não é uma obra escripta sobre o joelho, com o fim unico de chamar sobre o nome do auctor uma hora de ephemera celebridade, mas, sim, um trabalho ponderado e serio, fructo de aturado labor, estudo e consulta do melhor que, sobre tão interessante assumpto, se tem publicado lá fóra. O snr. Reis Gomes, antes de se abalançar á empreza, que tanto lustre lhe acarretou sobre o seu nome de escriptor, soube preparar e disciplinar o espirito com o estudo dos grandes mestres da critica, conseguindo formar um criterio seu, que é o segredo da unidade da obra e da coherencia existente entre todos os pontos d'ella.

Vê-se que visou um fim e que o attingiu sem difficuldade, dotando a litteratura theatral com uma producção, que sempre será lida com agrado e, sobretudo, com grande proveito para quantos tentarem escrever para a scena.

Na primeira parte de *O theatro e o actor*, intitulada *Razões do livro*, são expostos os intuitos da obra com toda a clareza.

O sr. Reis Gomes fazendo salientar o facto de se consagrar ao theatro nos ultimos tempos, lá fóra e em Portugal uma desvelada attenção, accentuando-se entre nós o gosto pela arte dramatica o que bem se tem manifestado pelas visitas que as maiores celebridades da scena franceza, italiana e hespanhola nos fizeram nos ultimos tempos, entende que melhor ensejo se não poderia apresentar para cuidarmos de vez em formar bons comediantes, aproveitando as aptidões naturaes que porventura se revelem, e tratando de os educar e desenvolver por meio de uma conveniente instrucção geral e uma solida instrucção para o theatro.

Uma das primeiras campanhas a vencer baseia-se na destruição dos velhos preconceitos ainda existentes, animando os candidatos ao tablado e *attrahindo ao palco gente educada e de principios, qualidades tão necessarias á interpretação da alta comedia e ao moderno reportorio d'analyse.*

Estas palavras que deixamos sublinhadas synthetisam o

pensamento do auctor a tal respeito, e são a expressão da verdade bem patente aos olhos de quantos sabem e conhecem o que é a arte de representar em Portugal.

Em França esses preconceitos vão-se perdendo, como o provam as concessões da Legião de Honra aos comediantes celebres, e em Inglaterra não ha muito que o grande Irving ficou sepultado entre reis na abadia de Westminster.

Sobre a analyse do valor intrinseco da obra do actor contém o livro dois capitulos: *A intelligencia e os dotes physicos* e *O comediante é um artista?* nos quaes o snr. Reis Gomes expõe o seu modo de comprehender o assumpto, provando que na historia do theatro só ficaram os nomes dos actores em que a *intelligencia* e a *alma* eram os factores principaes do seu talento e affirmando que o trabalho do comediante não é uma realisação passiva das idéas do dramaturgo, mas sim *uma collaboração intelligente, insuflando a vida que falta á obra escripta.*

N'um outro capitulo intitulado *Paradoxo de Diderot* refere-se o auctor á interpretação dada por C. Coquelin a esse enunciado, não se conformando com ella. Sabe-se em que consiste esse paradoxo: *Deve o actor sentir as paixões do seu papel?* e a resposta negativa do grande comediante francez. Para este *a expressão encontrada deve ficar d'uma vez para sempre: ao comediante compete arranjar-se por forma a sempre achal-a identica, e seja onde fôr que a deseje.*

Não se conforma o auctor com esta maneira de encarar o problema e com a não interferencia da sensibilidade no estudo do papel, defendendo o seu modo de ver com notavel intuição artistica e grande conhecimento do que seja a arte de representar.

O ultimo assumpto tratado diz respeito a: *o naturalismo e a convenção*, que é encarado tambem sob um ponto de vista original. O sr. Reis Gomes é de opinião que os trechos da vida real só por excepção apresentam os caracteristicos da producção artistica e conclue dizendo que o naturalismo absoluto se oppõe manifestamente á arte.

Taes são de fugida os topicos principaes do livro onde ha muito que ler e que aprender. O sr. Reis Gomes dedica modestamente o seu trabalho aos novos do theatro e aos alumnos do curso d'Arte Dramatica do nosso Conservatorio, quando poderia muito bem dedical-o a outras classes de maior cultura e saber.

A linguagem em que está escripto *O Theatro e o Actor* é corrente e elegante, tornando a sua leitura attrahente e facil. Quanto á parte material, pode afoitamente o livro apresentar se ao lado dos que sahem das boas casas editoras da capital. As illustrações são em numero de sete, e representam Mounet-Sully, Boutet de Monvel, João Anastacio Rosa, Talma, C. Coquelin, Sarah Bernhardt e Antonio Pedro.

. . . .

Do **Diario,** de 12 de novembro de 1905:

O THEATRO E O ACTOR

Esboço philosophico da arte de representar por J. REIS GOMES

De ha tempos a esta parte, que a imprensa se vem occupando d'uma obra que sob aquelle titulo aqui appareceu, embora por emquanto as "vitrines„ dos livreiros ainda a não expozessem aos olhos dos poucos que se interessam pelo desenvolvimento do theatro.

Pertencemos entretanto ao numero dos eleitos que a leram, e por meio d'esse livro obtivémos a benefica certeza de que ha ainda entre nós quem, com enthusiasmo, se dedique ao progresso da arte dramatica. Revela-nos esse bello volume que ainda temos quem nutra o desejo de levantar o nivel moral dos actores, e que de posse d'uma vasta erudição em assumptos theatraes, procure demonstrar que devem ser con-

12

siderados como verdadeiros artistas aquelles que, sobre o tablado, nos põem em contacto com o personagem que representam, desde que possuam todos os dotes que essa arte divina exige aos seus cultores, e que aliás nem sempre se encontram reunidos no mesmo individuo.

Antes porém d'entrarmos verdadeiramente na apreciação d'este bello trabalho, digamos algumas palavras sobre o seu auctor até aqui desconhecido no nosso pequeno meio litterario, se bem que as suas qualidades de jornalista illustre já se tenham posto em evidencia pela habil direcção que imprime ao nosso brilhante collega o "Heraldo da Madeira„, pelos seus magnificos artigos publicados n'aquelle jornal e por vezes transcriptos na imprensa de Lisboa.

O snr. Reis Gomes é um distincto official da arma de artilharia, que a par dos seus conhecimentos scientificos e militares, possue as qualidades d'um escriptor eminente, de permeio com uma rigorosa observação e um levantado espirito critico sobre todos os assumptos litterarios e artisticos.

Apaixonado pelo theatro, movido pela ideia de que a arte dramatica, senão decadente, pelo menos, estacionaria no nosso paiz, é digna de ser considerada com uma especial attenção que ainda ninguem lhe prestou, o sr. Reis Gomes escreveu "O theatro e o actor„, baseando-se em justas observações e n'uma sabia interpretação de documentos de valor que o habilitaram, embora dentro do campo philosophico, a deducções interessantissimas, que profundamente devem impressionar, não só os que lerem esta obra com o prazer que sempre nos transmittem as producções d'um escriptor de talento, mas principalmente aquelles que na sua qualidade de profissionaes do theatro se devem interessar por tudo quanto os possa conduzir ao progressivo desenvolvimento da sua carreira.

Já no "Avant-propos„, que o actor apresenta sob o titulo de "Razões do livro„, muitas ideias se encontram de tão grande alcance e deduzidas com tão accentuado bom senso, que o leitor digerindo essas treze paginas, ficará indu-

bitavelmente maravilhado pela erudição e talento que ellas revelam, a par d'uma grande modestia e d'um desinteresse em materia especulativa, tanto mais para notar quanto é certo que elle proprio, conjunctamente com os fins esboçados, provocará o attento exame dos capitulos que constituem a obra cujo valor em breves palavras procuraremos analysar.

Trata o sr. Reis Gomes, no primeiro capitulo, da "Natureza no Theatro„, provando á evidencia que a arte dramatica é a mais completa sob o ponto de vista da interpretação da realidade, comparando-a com as cinco grandes artes, a esculptura, a pintura, a architectura, a musica e as bellas lettras. E de tal modo essas deducções se apresentam, com tanta clareza se expõem os interessantes e differentes corollarios, que a nossa attenção se prende e se fixa sobre esses periodos verdadeiramente suggestivos que nos levam á immediata concordancia com a opinião do auctor.

No capitulo seguinte desenvolve o distincto escriptor grande copia de considerações ácerca d'"A intelligencia e os dotes physicos„, pondo-nos em contacto com as grandes figuras do Theatro: Talma, Boutet de Monvel, Adrianna Lecouvreur, Anastacio Rosa, Antonio Pedro e Tasso, exprimindo-nos como os dons intellectuaes d'alguns d'esses extraordinarios artistas, alliados á sua grande alma, foram os principaes productores da radiosa verdade com que interpretaram os seus personagens.

Cita-nos as opiniões de Sarcey, Grimm e Lekain, rebatendo-as sabiamente, na parte em que o primeiro affirma "que a intelligencia não occupa senão uma insignificante parcella no talento do actor„, nas affirmações do segundo que assevera "que as qualidades physicas do comediante substituem com vantagem o talento, não podendo este nunca substitui-as„; e ainda altera o enunciado de Lekain, que põe no primeiro logar a alma do actor e a intelligencia no segundo.

D'analyse em analyse, de demonstração em demonstração, estabelece o distincto critico, sempre habil e facilmente, qnaes as qualidades que devemos exigir ao actor moderno,

collocando entre ellas, como primaciaes, a intelligencia e uma variada illustração.

Muito se diz n'este capitulo, evidentemente um dos principaes do livro do sr. Reis Gomes, e tudo quanto elle contém é de salutar ensinamento para os nossos artistas dramaticos.

Chegados somos a uma questão interessantissima, cuja base assignalada pela interrogação, — "O comediante é um artista? — constitue n'uma sapientissima analyse todo o capitulo terceiro d'"O Theatro e o Actor„.

Trata-se aqui da debatida these, enunciada sob a fórma como o actor deve insuflar a vida aos seus personagens. Cria elle os seus papeis, baseando-se nos conhecimentos que possue d'ordem litteraria, psychologica, esthetica, ou historica, e no fogo sagrado que o alimenta, ou deverá limitar-se a reproduzir o que o dramaturgo escreveu, comquanto se prove que a obra litteraria é incompleta sob o ponto de vista das ideias que o actor dramatico transmitte aos comediantes?

Larga materia encontrou n'esta parte o nosso illustre collega, para d'ella se servir como docil instrumento, ora condensando-a em opiniões d'homens illustres, ora abrindo-a em observações profundamente documentadas, como a que se refere á scena entre "Cyrano„ e "Roxane„, na "Rotisseries des Poétes„, o segundo acto da immortal peça de Rostand.

Tão habeis são as deducções apresentadas n'este capitulo, é tal o caracter de clareza que ellas evidenciam, que aquelles que o lerem, dramaturgos ou comediantes, não poderão, os primeiros, deixar de meditar em similhantes asserções, e os segundos, no que ellas teem d'extraordinariamente lisongeiro para o seu brio profissional.

Sim, merece, na verdade, a classificação d'artista o actor que não se limite a reproduzir d'uma forma passiva o conteúdo da obra escripta, collaborando intelligentemente com o dramaturgo, em cujas producções introduz a vida, que a estas falta.

Abordemos agora a opinião paradoxal de Diderot, que

o snr. Reis Gomes escrupulosamente commenta, na quarta parte do seu livro.

Disse o grande philosopho "que o actor não deve partilhar das paixões do seu papel, convindo pelo contrario d'ellas se alheiar inteiramente, de forma a não experimentar nenhuma das emoções que tem de exprimir no personagem que representa„. Ou, resumindo: "O proprio comediante não deve estar commovido, para com mais segurança poder commover„.

Eis o paradoxo que Constant Coquelin perfilha, affirmando "que só será bom comediante o que unicamente puder manifestar pelo auxilio da Razão toda a especie de sentimentos, ficando o "eu„ do artista, inteiramente distincto do personagem, como o pintor fica distincto da sua tela„.

Sem desacatar a doutrina de Diderot, o auctor antepõe-lhe todavia algumas observações defendidas por meio d'uma vasta analyse largamente documentada com os testemunhos da maneira de sentir de varios pensadores e homens de lettras, e combate habilmente a theoria simplista de Coquelin, demonstrando com uma precisão verdadeiramente mathematica que o actor, para cuja obra, de novo, exige a applicação d'uma lucida intelligencia, deve "sentir„ para "crear„ não, servindo-se do seu "eu„, mas imaginando-se o proprio personagem, vivendo dentro d'elle, embora a Razão seja a força impulsiva do seu trabalho artistico.

E n'isto se afasta tambem, o nosso talentoso collega da opinião de Boileau que exige para o actor um grande excesso de sensibilidade aliás existente em alguns artistas de valor, entre os quaes citaremos a nossa conhecida Italia Vitaliani, uma histerica, que inteiramente se deixa dominar pela sua "Maria Antonietta„ e pela sua "Adrianna Lecouvreur„.

Tratemos finalmente do ultimo capitulo, "O Naturalismo e a Convenção„.

Não esqueceu o sr. Reis Gomes nenhuma das particularidades affectas a estes dois principios tão importantes, no Theatro. Até aonde deve chegar cada um d'elles? Eis a que o auctor responde, deduzindo atravez de grande numero de

factos, que o exagero, quer n'uma quer n'outra d'essas bases, se torna excessivamente pernicioso, convencendo-nos que o criterio a seguir deve ser collocado entre os dois polos representados pela opinião d'uns, que querem "A Natureza disfarçada e convencional„, e pelo principio estabelecido por outros que exigem "A Verdade em toda a sua nudez e crueza„.

Não terá a arte scenica de se valer de certas condições de estylisação, como acontece a todas as outras que teem de ser observadas a distancia?

De certo aqui se determinam quaes as condições applicaveis ao theatro.

Relativamente á parte importantissima que o "Naturalismo„ tambem alli occupa, parece-nos que ella fica indicada no trecho que a seguir transcrevemos:

—"Elle deverá fornecer á scena como a todas as artes imitativas, os elementos necessarios á realisação da obra. A composição, porém, tendo, para produzir arte, d'alterar as relações que esses elementos occupam no mundo real, necessitando escolher, desbastar ou exagerar os traços, para obter a convergencia d'effeitos que è a chave da expressão, essa elaboração privativa das faculdades do artista é que não pode ir procurar-se directamente á Natureza„.

Entre ideias e commentarios, que revelam accentuadamente um conscienciosissimo estudo, apparecem n'este capitulo varias anecdotas bastantes suggestivas, se pensarmos no fim que o auctor teve em vista.

Eis a largos traços indicada a summula do conteúdo da magnifica obra do sr. Reis Gomes, e bem longe está esta rapida analyse, de corresponder ao grande alcance d'esse trabalho que, repetimos, deve produzir, depois da sua attenta leitura, uma benéfica impressão, em todos aquelles que volvem para o theatro, os seus olhos cheios d'interesse.

Não queremos entretanto affirmar que o talentoso escriptor, tenha a pretenção de requerer para cada comediante, o suprasummo das qualidades que em these exige aos actores.

Procura apenas levantar o theatro e o artista dramatico,

no conceito publico, desejando conduzir ao palco individualidades de reconhecida cultura intellectual, depostos d'uma vez para sempre os preconceitos que ainda provocam um certo desdem, para os que exercem o sacerdocio da sublime arte de Talma.

Diremos ainda que o interessantissimo trabalho do snr. Reis Gomes, manifesta uma completa novidade em toda a doutrina que expõe, e um caracter extremamente pessoal, ao qual se liga uma grande independencia d'opinião.

Frizaremos por ultimo o cuidado que presidiu á parte material do "Theatro e o Actor„, que se apresenta com uma optima impressão e um magnifico papel, o que a par das bellas photogravuras que a illustram, retratos d'actores notaveis, reproduzidos de desenhos originaes do sr. Candido Pereira, constitue uma elegante edição que faz honra ás officinas do "Heraldo da Madeira„, d'onde sahiu, mostrando-nos que as artes graphicas vão attingindo na "Perola do Oceano„ um desenvolvimento muito para notar.

Do **Brasil=Portugal,** de 16 de novembro de 1905, acompanhando o retrato do auctor:

O THEATRO E O ACTOR

Mais um livro portuguez, e em bom portuguez, fructo raro nos tempos que vão correndo. O seu auctor, que tem tanto valor como modestia, consagra o seu trabalho aos novos do theatro e aos alumnos do curso da arte dramatica. Esqueceu-se de o recommendar a todos os homens de lettras e a todos os que se interessam por coisas do theatro. Mas fazemol-o nós. *O theatro e o actor* chega no momento preciso em que em Portugal se accentua um movimento theatral muito notavel. Além do valor intrinseco tem portanto o valor da

actualidade. Leiam-n'o todos aquelles a quem estes assumptos interessam, por que lá encontram, n'este livro utilissimo, vasta copia de noções, esclarecimentos, preceitos, distribuidos por capitulos interessantes, nos quaes o auctor trata á luz de um são criterio, de: a natureza no theatro, a intelligencia e os dotes phisicos, o comediante, o paradoxo de Diderot, o naturalismo e a convenção.

É um trecho de *O theatro e o actor*, que damos hoje aos leitores do *Brasil-Portugal*:

(Segue a transcripção).

Do Sr. Zepherino Candido, na **Epoca,** de 18 de novembro de 1905;

BIBLIOGRAFIA

O teatro e o actor—Esboço filosofico da arte de representar, por J. Reis Gomes, 1905, oficinas do Heraldo da Madeira—Funchal.

A casa Tavares Cardoso acaba de fazer aquisição d'este livro que vai ser exposto á venda por estes dias. Destina-se a fazer impressão no nosso meio artistico, porque vem soltar um brado forte em favor da arte dramatica portugueza, deixada ahi a estiolar, a morrer, á falta d'uma iniciativa que a chame a um renascimento. Nós já fomos grandes no teatro. Se nunca o fomos pela criação dos grandes modelos, das grandes peças, fomol-o pela interpretação e pela primorosa cultura da scena. Os nossos actores formaram uma notavel galeria, onde todos os generos estavam representados, de forma que nos nossos palcos podia aparecer com brilho todo o modelo. Epoca essa em que o teatro portuguez hombreava com outro qualquer, sem receio de confrontos. Generos em que chegámos até a originalidade, até possuirmos exemplares unicos.

Decahimos até a vulgaridade e vamos para a ruina. Seja devido á falta de seleção, que vai fazendo do teatro vasadoiro de inaptidões, albergue de nulidades, seja ausencia de escola, seja depravação de gosto e senso artistico, ainda o seu tanto de mercantilismo,—o facto é que vamos rastejando pela miseria. Restam-nos alguns, poucos, exemplares velhos e a desaparecer, vestigios da velha arte e nas camadas que vêm reina a nota da mediocridade, inculta e incapaz.

Se uma forte cruzada não vier protestar contra esse descalabro, o teatro portuguez não sobreviverá por muito tempo á morte que jà se lhe presente no papo.

Ora o livro do sr. Reis Gomes vem justamente no momento preciso, como um grito de alarme, pugnando pelo levantamento da arte dramatica nacional.

Não havemos de concordar sempre e em absoluto com o autor, por vezes excessivo no seu amor pela declamação, por vezes ultra exigente para com o actor.

Cada dia e com cada nova prova se põe mais em evidencia a sublimidade da muzica, como elemento emotivo incomparavel, como desenho da natureza insubstituivel, como syntese creadora do Belo inexgotavel nos seus recursos.

A diferenciação sentimental que permite levar a analyse expressiva até o infinitamente pequeno; a potencia da integração que abrange n'um golpe a percepção do infinito; a rapida combinação dos contrastes;—essas forças prodigiosas da arte para representar a natureza e para compreender os mais delicados ou mais sublimes mysterios, só a muzica as possue no gráu de inconfundivel superioridade. A declamação pode fragmentar o pensamento, como a fisica divide os corpos; a musica, como a quimica, leva a divisibilidade até os atomos sentimentaes.

Póde a declamação compôr emoções até onde as forças fisicas do actor o consintam. Fica ainda para a musica muito que engrandecer, como em integral infinito, onde se chega até a immensidade, ao cahos ou á harmonia sublime da Natureza.

Seria a unica restrição que fariamos ao autor no seu esplendido capitulo, "A Natureza no Teatro", onde nos pinta a Arte Dramatica como a mais forte e capaz de interpretar a Natureza e criar a suprema figura do Belo.

No capitulo — A Intelligencia e os Dotes Fisicos — onde o autor poz o seu desvelo com larga messe de ilustração, de dados, de opiniões e de exemplos, do extrangeiro e da nossa terra, só temos que admirar, que aplaudir e que conclamar pela necessaria leitura d'este livro, pelos que queiram meter hombros á nossa obra de regeneração.

Um periodo syntetisa o capitulo; é este: — "Para ser-se actor necessita-se aliar á vocação para a scena, a uma alma vibratil, a uma intelligencia lucida, ao regular fisico os principios de instrução indispensaveis para base dos conhecimentos variados que o artista deve adquirir, a fim de compreender e bem interpretar os seus papeis; e sobre isto, uma instrução tecnica bem solida, ministrada n'um conservatorio ou curso especial, ou sob a direcção d'um comediante experimentado e notavel pelo profundo saber das regras e segredos da sua arte".

Isto, com o sentencioso remate do capitulo: — "... verdadeiramente grandes, no teatro, só foram os que aqueceram ao coração o seu trabalho e o iluminaram com a intensa luz do seu saber".

Na tese formulada n'uma pergunta—O comediante é um artista? lavra o autor em larga explanação a sua opinião de que o actor cria o papel, dando-lhe de si a fórma, o relevo, o contorno que o autor apenas delineou.

Não discutiremos o ponto, subtil e delicado, onde nos achariamos em oposição, pelo menos na latitude dos desejos manifestados.

Iriamos até o ponto de consentir a escolha da interpretação, como adivinhando a intenção do autor, se elle não está presente para a explicar. Nada mais consentiriamos, e isso não pode chamar-se uma criação.

Fôra preciso, para que podessemos discutir com o autor

do livro, que o espaço de jornal nol-o permitisse, porque nos não falta o desejo.

O livro é muito bem feito, mesmo na sua estetica e basta illustração.

Destina-se a grande e rapido sucesso.

Do **Conimbricense,** de 21 de novembro de 1905:

O theatro e o actor, por J. Reis Gomes. Funchal, 1905 — É um desenvolvido e bem meditado estudo philosophico da arte de representar, que a imprensa tem acolhido com palavras d'elogio, e a proposito do qual escreveu um bello juizo critico o distincto escriptor snr. dr. Theophilo Braga. A considerada casa editora de Lisboa, Tavares Cardoso, adquiriu toda a edição d'este livro, que é primorosamente impresso nas officinas do nosso collega *Heraldo da Madeira.*

Do **Commercio do Porto,** de 29 de novembro de 1905:

O theatro e o actor, por J. Reis Gomes. — Deprehende-se da leitura d'este livro que o auctor é um grande enthusiasta pela arte do theatro; enthusiasta e um entendido no assumpto, que estudou com uma profundeza que lhe dá auctoridade e que torna valioso o seu trabalho. A obra tem capitulos notaveis, referencias interessantissimas sobre artistas nossos e extrangeiros de nomeada, vivos e extinctos; ideias criteriosas relativamente á maneira de representar, e esclarecimentos e indicações que deverão aproveitar aos que entram na tentadora vida do theatro. Para estes, especialmente, contém muita materia util, que lhes poderá, sem duvida, servir de guia nos primeiros espinhosos passos da carreira de actor.

O livro está magnificamente illustrado com os retratos de Mounet-Sully no "Hamlet„, J. Boutet de Monvel, J. Anastacio Rosa, Talma, C. Coquelin no "Cyrano de Bergerac„, Sarah Bernhardt no "Aiglon„ e Antonio Pedro no "Paralytico„.

Do **Direito,** (do Funchal) de 10 de Dezembro de 1905:

Reis Gomes

"O THEATRO E O ACTOR"

O "Theatro e o Actor„ é um livro, ao mesmo tempo scientifico e litterario, com que Reis Gomes veiu enriquecer as nossas bibliothecas.

Não é uma surpreza para os que conhecem já o encanto da sua aprimorada penna, mas é um trabalho de urdidura tão distincta que merece uma menção especial nos registos bibliographicos do paiz.

Esse bello livro que lemos quasi d'uma assentada, e como que enlevados na amenidade seductora do seu estylo, constitue um estudo psychologico do theatro, digno de occupar a attenção dos centros litterarios mais cultos do paiz.

O objectivo d'este primoroso trabalho é dar-nos a noção verdadeira da arte dramatica, arte que no nosso paiz tende a resurgir do abatimento em que cahira depois do desapparecimento do auctor do "Alfageme„ e do "Frey Luiz de Souza„ e a que, por ventura, vem dar novos estimulos e novos incitamentos a publicação de Reis Gomes.

"O Theatro é do mundo espelho immenso e vago„ disse Castilho em uma das suas mais celebres poesias, e definiu em phrase métrica e breve, a indole da arte que explora e reproduz em quadro palpitante o vasto movimento da vida do homem, com os sentimentos e ideaes que a estimulam, com suas virtudes e vicios, com os seus heroismos e com

suas baixezas, com os triumphos e desastres, emfim, que se alternam na lucta inextinguivel da existencia.

Como o senso natural o concebe, o theatro é o transumpto da vida humana; mas, como a sciencia o comprehende, a vida scenica é alguma coisa mais do que a reproducção crúa dos aspectos vulgares da vida real.

É um transumpto que se repassa dos ideaes da razão humana; mas não podemos exprimir melhor a verdadeira noção ethica e esthetica do theatro que reproduzindo aqui as bellas palavras que á sua definição consagra o illustre critico:

(Segue a transcripção).

Do Sr. Dr. Theophilo Braga, na "Revista litteraria, artistica e scientifica„ do **Seculo,** de 13 de novembro de 1905:

O THEATRO E O ACTOR

Esboço philosophico da Arte de representar, por J. Reis Gomes. Funchal. 1905. I vol. in-8.º de XII—214 p.

O titulo d'este livro desperta logo a attenção e interesse pelos dois problemas capitaes que encerra, e que tantas discussões provocam pela incoherencia das doutrinas estheticas. O Theatro, que se mantem na sua feição negativa que lhe imprimiu o espirito de revolta da Edade Media e o criticismo que o elevou até á fórma molieresca, carece instantemente de entrar em uma phase constructiva, abandonando a exhibição dos typos socialmente repugnantes ou os aleijões moraes, e suggerindo normas de imitação dos altos caracteres. O Actor carece de elevar-se acima de um representador ou macaqueador automatico dos typos a que na reproducção material do realismo sacrifica a sua sinceridade e intelligencia: para transmittir vida e influxo moral á acção dramatica

tem de se tornar no sentido, mais amplo da palavra — um artista.

Vê-se que a situação do Theatro moderno em qualquer dos grandes centros de cultura nada avança sobre a solução d'estes dois problemas pendentes. A renovação organica do theatro, ou da esthetica dramatica depende das concepções sociaes difficeis de levar á pratica na anarchia ainda dominante das aspirações individuaes e das opiniões estabelecidas na collectividade social.

Têm falhado até agora todos os esforços para transformar o theatro, pondo-o de accordo com o nosso estado de consciencia; escriptores geniaes nas suas tentativas mostraram-se impotentes.

Mas nem por isso esta fórma de arte ficará improgressiva; como creação viva ella achará caminho, para impôr-se e exercer a sua acção constructiva ou moral. O Actor, como revelador da obra esthetica na scena, é que tem de ir adiante, dando relêvo á creação dramatica pela sinceridade e intelligencia do typo, do caracter e da situação que vivifica: do pensamento ou these do drama é que toda a luz se difunde para a harmonia e synergia de todos os personagens. E mesmo na impossibilidade de fundar o Drama moderno, concentram-se mais os esforços para formar o Actor moderno.

Eis a opportunidade do primoroso livro do sr. Reis Gomes; é um problema pendente, e que altamente interessa a arte portugueza. Ao tratar este assumpto urgente o auctor justifica-se com o seu intuito pedagogico, o que muito valorisa o bello estudo. Tem em vista a educação do Actor, elevando-o pela consciencia da sua missão profissional, fazendo-o comprehender que não é um simples automato mas um sentimento vivo, individualisado pela sinceridade do que sente e pela intelligencia cultivada com que comprehende. N'este intuito tão pratico e exequivel, o sr. Reis Gomes deixou de parte o problema da renovação positiva do Theatro moderno, que precisa sair do atoleiro da exploração dos aleijões moraes que tanto impressionam as platéas burguezas. Ser-lhe-ia

preciso assentar bases philosophicas, que careceriam de um livro especial, e difficilmente seria lido. Tomando no seu particularismo concreto o Actor, o sr. Reis Gomes põe em discussão o problema urgente, pratico e exequivel, a elevação do Actor dando-lhe a consciencia de que elle é *um artista.*

Toda a esthetica da representação scenica resume-se n'essa comprehensão: não é o Actor que faz o Drama, e sem o Actor o Drama não domina a multidão. Tambem a obra do compositor musical escripta, só impressiona por meio da execução dos cantores ou instrumentistas; e estes, tendo em vista realisar em toda a pureza de estylo e de ideia a creação do maestro, e demais estando todos subordinados ao effeito supremo do conjuncto orchestral ou scenico, para que attinjam a perfeição é preciso que sintam como individuos e executem ou digam com a sua maneira ou personalismo. No Actor ainda se não comprehendeu como realisar este paradoxo de subordinação ao Drama litterario, ao typo e caracter creado pelo escriptor, com a independencia de sentimento e de acção no realismo a que o actor visa. Deriva este atrazo de antecedentes historicos: a representação scenica nasceu de uma imitação material, imitação que é um prolongamento da tendencia natural do *mimetismo*, que se manifesta até na animalidade inferior; no desenvolvimento da imitação começou-se artisticamente pela figura, o typo ou a caracterisação, ainda hoje necessaria para o effeito visual; com o progresso é que a imitação do caracter conduziu á logica das manifestações da vontade e conhecimento psychologico da individualidade reproduzida em scena. Em todo este percurso o Actor ficou sempre manietado, dependente da imitação, desde o representante do carro de Thespis bezuntado, até Coquelin, que entende submetter o actor a uma personificação definitiva.

A este problema das condições externas, contrapõe-se um outro mais importante, o das condições psychologicas, mais conhecido pelo nome de Paradoxo do Actor, tratado por Diderot. Para o Actor realisar perfeitamente o seu personagem deve sentir completamente as suas paixões, segundo

a phrase celebre de Horacio: *Si vis me flere, primum est dolendum ipsi tibi?* A questão nas soluções extremas é absurda: nem o sentimentalismo, nem a frieza reflectida. N'este ponto delicado entre a emoção natural e a consciencia que a domina e dirige é que consiste a arte.

N'esta comprehensão ainda hoje os gregos são os nossos mestres: viram claro. Plutarcho, no capitulo V das *Symposiacas*, discutiu com lucidez este problema do prazer que nos causa a imitação de situações que na realidade são desagradaveis ou dolorosas: "Achavamo-nos á meza em casa do epicurista Boethas, e comnosco muitos philosophos d'esta eschola. No decurso do banquete, ao lembrar-se a comedia que tinhamos visto representar, o cavaco levou-nos, como é natural entre homens de lettras, a perguntar—porque é que ouvindo individuos altercando entre si, ou lamentando a sua desgraça, ou tremendo de medo, causa-nos isto um mal estar e impaciencia, ao passo que aquelles que simulam esta mesma paixão, que *imitam* as suas intenções e o seu caracter, nos dão prazer.

"Sobre este ponto os convivas não tinham senão uma opinião. Como o imitador, diziam elles, tem a vantagem sobre o que soffre realmente, o que lhe dá a preponderancia justamente por que não está impressionado, comprehendendo bem a cousa, nós ficamos encantados e nos alegramos.„

Plutarcho apresenta a ideia vulgar, mas contrapõe-lhe uma outra explicação, pondo em evidencia o prazer tornado um effeito do acto consciente: "Ha uma attracção e um instincto natural que nos leva para aquillo que é engenhoso e habil. Ora, se um homem está verdadeiramente irritado ou afflicto, nós não vêmos n'elle senão paixão e movimentos ordinarios. Mas a imitação, se ella é bem feita, patenteia-nos uma habilidade e um talento de illusão, que agrada naturalmente, emquanto que a realidade nos é penosa. E' o que se dá nas obras de arte... Os moribundos, os doentes são para nós um espectaculo afflictivo. Mas deante de um quadro que representa Philoctetes, ou deante da estatua de Jocasta...

nós sentimos o prazer da admiração. É isto um argumento dos adeptos da eschola Cyrenaica, com que estabelecem,— que não é na vista nem no ouvido, mas no pensamento que reside o prazer d'aquillo que se ouve ou do que se vê.„ Esta cambiante lucidamente vista por Plutarcho caracterisando o que é propriamente Arte, é que resolve o paradoxo do Actor. Para visar ao effeito é preciso mais do que sentir, é preciso ter a consciencia, a intelligencia e o fim moral da imitação. Para o Actor se elevar á missão artistica, acima de tudo precisa dirigir-se ao pensamento do publico, tendo de ser para isso instruido. É este o scopo do livro do snr. Reis Gomes, escripto com seguros conhecimentos especiaes e expostos com a lucidez de um espirito disciplinado pelo estudo das sciencias naturaes e com a facilidade estylistica de um jornalista.

Theophilo Braga.